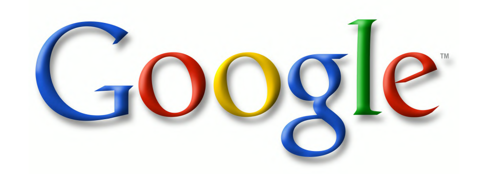
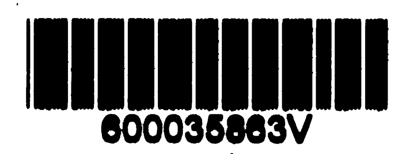
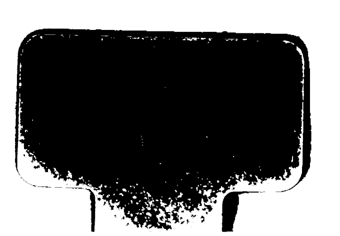








ÜBER DIE EPOCHEN

DER

ETRUSKISCHEN KUNST.

KUNSTHISTORISCHE ABHANDLUNG

ZUR

ERLANGUNG DER LICENTIA DOCENDI

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

UNIVERSITÄT JENA

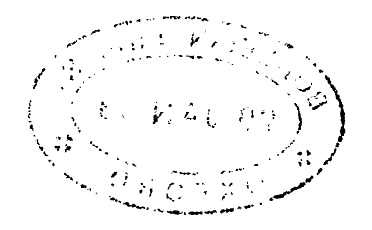
VORGELEGT

VON

LUDWIG VON SCHEFFLER,

DR. PHIL.

ALTENBURG,
PIERER'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI. STEPHAN GEIBEL & Co.
1882.



Meine Absicht geht in diesen Untersuchungen hauptsächlich darauf hin, nachzuweisen, dass die etruskische Malerei und Plastik nichts Anderes ist, als eine — wie immer modificirte — wesentliche Entwicklungsform der altitalischen Kunst.

In welch' umfassender Weise ich hierbei durch H. Brunn's den gleichen Gegenstand betreffende Aufsätze in den Annali dell' Inst. archeol. unterstützt werden musste, liegt auf der Hand. Mehr jedoch als diese epochemachenden und W. Helbig's den gleichen Bahnen folgenden Untersuchungen, ist es die überkommene Methode der Forschung überhaupt, mit welcher sich der Verfasser, — als ein ehemaliger Schüler Brunn's — in dankbarer Abhängigkeit von letzterem Gelehrten weiss. Denn die stilistischen und technischen Distinctionen, welche sich bei der Brunn'ischen Kritik des hellenischen Kunstmaterials bewährt haben, sind auch für mich das einzige methodische Mittel geblieben, um in die historische Gruppirung der etruskischen Monumente Licht und Ordnung zu bringen. Chronologische Vergleiche, — so äusserst geringfügig dafür die Anhaltspunkte in unserem specielleren Denk-

mälervorrathe sind —, stellen sich erst in zweiter Linie ein.

Die etruskische Kunst ist ihrer wesentlichen Erscheinung nach Kunsthandwerk. Zwang einer speciellen Mode und der persönliche Geschmack der Auftraggeber treten hier oft als wichtigere Faktoren, als die Macht der allgemeinen Kunstströmung auf. Auch ist ein gewisser conservativer Zug bei aller Kunstindustrie nicht zu übersehen, der sich in beharrlichem Festhalten von technischen- und Stilformen zeigt, welche als gangbare „Etikette“ einmal zu Ruhm und Werth gelangt sind. Daher gehört eine gewisse Zeitlosigkeit zum Charakter dieser kunstindustriellen Arbeiten, welche von vorne herein eine andere als die synchronistische Behandlung zur Aufgabe macht.

Doch auch die verhältnissmässig höheren Gattungen der etruskischen Kunst machen die Zeitbestimmung gerade für die kritische Forschung nicht leichter. Die Grottengemälde, welche hier vor Allem in Betracht kommen, trennt von den Erzeugnissen niederer Kunstübung bei Weitem nicht dieselbe Kluft, wie dieses bei den griechischen Wandbildern als wahrhaften Monumentalwerken der Fall gewesen ist. Sie halten in keiner Beziehung einen Vergleich mit den Schöpfungen in der Lesche oder der Poikile aus. Ihr völlig privater und dekorativer Charakter lässt diese Malereien vielmehr in naturgemässem Zusammenhange mit dem Gräberhausrathe, den sie umschliessen, erscheinen. Nicht die höher stehende Kunst schafft hier und da ein besseres Bild; das Individuum des begabteren

Künstlers ist es allein, welches in einzelnen Hypogäen vollkommenere Arbeiten entstehen lässt.

Der Mangel eines festen politischen Centrums in dem nur locker conföderirten Etrurien zeigt eben auch im künstlerischen Leben sein deutliches Gegenbild. Lokale Einflüsse treten an Stelle einer nationalen Schulung durch grosse öffentliche Denkmäler ein. Den Vorzug eines immerhin freieren Spielraums für ihre künstlerische Thätigkeit haben die Maler der Grotten dadurch vielfach mit dem Mangel einer traditionellen Ueberlieferung zu büssen gehabt. Aus den hieraus entstehenden Schwankungen und Strömungen jedoch die Daten des Fort- oder Rückschrittes nachzuweisen, ist desgleichen nur zum geringsten Theile an der Hand äusserer Anhaltspunkte, wie der chronologischen Vergleiche, möglich.

Ueberhaupt wird die Wichtigkeit einer wesentlich formalen Analyse für die etruskischen Monumente durch keinen Umstand deutlicher gemacht, als wenn wir uns vergegenwärtigen, wie dieselben in ihrer historischen Erscheinung hauptsächlich durch die Geschichte eines fremden Einflusses bestimmt werden. Als Nachahmung vor Allem griechischer Stilformen lässt sich dieses eigenthümliche Verhältniss in der tuskischen Kunstthätigkeit auf bestimmtere Weise bezeichnen. Nicht jedoch die stilistischen Untersuchungen im Allgemeinen — in wie weit die etruskischen Künstler ihre griechischen Vorbilder erreicht, respective auf ihre Weise umgebildet und verkümmert haben — sind es, worauf ich ziele. Anschauungen vielmehr aus dem Wesen der

künstlerischen Nachahmung selbst gezogen, legen mir die Nothwendigkeit einer principielleren Betrachtungsweise dar.

Um hier kurz und deutlich zu sein, führe ich gleich das Beispiel an, welches mich vor Allem auf den richtigen Weg geführt hat.

Auch die Hellenen hatten, — so gut wie die Etrusker — ihre Nachahmungsperiode auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Sie ist bekannt unter dem Namen der Kunst der homerischen Zeit, insofern die Ilias und Odyssee uns Schilderungen von kunstgeräthlichen Gegenständen hinterlassen hat, welche sich ihrer äusseren Erscheinung nach vielfach an vorderasiatische Vorbilder angeschlossen haben müssen. Heutige Funde geben eine mannigfache Bestätigung dafür. Hat trotzdem die griechische Kunst von Anfang an ihre nationale Selbstständigkeit nicht verleugnet, so ist diese Thatsache jedenfalls nicht in dem überkommenen technischen Vermögen, noch in den entlehnten figurativen Elementen zu suchen. Hellenisch ist vielmehr und vor Allem die Anwendung zu nennen, welche der homerische Künstler von den fremden Kunstmitteln macht. Ich nenne nur die Darstellungen auf dem Schilde Achill's, für welche die Anordnung und Vertheilung der — wie immer entlehnten — Figurenreihen so charakteristisch bleibt. Aus ihnen geht nach Brunn's massgebender Untersuchung hervor, dass der griechische Künstler zwar die fremde Bilderschrift übernommen, von Anfang an aber seine eigene Rede darin spricht. Seine Vorbilder glichen in Figuren geschriebenen Chroniken. Er macht mit den

herausgelösten Formeln ein Gedicht daraus.[1]) Eine ähnliche formale Abhängigkeit der etruskischen Malerei und Plastik von der griechischen Kunst schliesst demnach eine entsprechende nationale Selbstständigkeit in deren Leistungen nicht aus. Andererseits hat uns das angeführte Beispiel gezeigt, in welcher Richtung wir die massgebenden Eigenthümlichkeiten werden aufzusuchen haben. Denn dass auch in der Kunst der Etrusker „mehr eigentlich Italisches sich ausscheide“, „als man gewöhnlich annimmt“ und „auch die Weise wie sich Italien Griechisches aneignet, der höchsten Aufmerksamkeit werth scheint“, ist schon von Abeken in der Vorrede zu seinem bekannten Buche über Mittelitalien bemerkt worden. Die Antwort jedoch, welche er im Verlaufe seiner Darstellung auf diese Forderung gibt, zeigt, dass er sich zwar der Nothwendigkeit nach Kunstprincipien zu scheiden bewusst gewesen, sie selbst aber aufzudecken nicht im Stande war. Denn „Berechnung auf Prunk und Schmuck des Lebens“ bei der etruskischen Kunst und die „Anwendung“ in Folge dessen „auf beschränktere Verhältnisse“ geben wohl eine äussere Richtung derselben, nicht aber deren inneres Entwicklungsgesetz an. Auch die hellenische Kunst schliesst derartige Tendenzen in ihrem weiten Bereiche ein, ohne deshalb im Geringsten von ihrem hohen Wesen etwas zu verlieren. Am wenigsten wird jedoch dadurch ersichtlich, wie bei den Etruskern „jedes Stadium der Kunst zur Manier werden“ musste,

---

[1]) „Die Kunst bei Homer.“ Abh. d. k. bayr. Akad. 1 Cl. XI. Bd. III. Abth.

während bei den Griechen dasselbe stets „den Keim eines neuen Lebens in sich trägt!" [1])

Doch wäre es unbillig dem verdienstvollen Gelehrten, welcher diese Sätze vor beinahe 40 Jahren schrieb, hieraus einen Vorwurf zu machen. Nur weil Ausläufer dieses absonderlichen Vorurtheils sich in den Aussprüchen hervorragender Historiker noch heute wieder finden (so bei Mommsen, welcher den Vergleich der etruskischen Manieren mit chinesischer (sic!) Manufactur nicht scheut), sei desselben im Vorübergehen erwähnt.

Was uns von derartigen Anschauungen trennt, ist die gesammte Entwicklung des kritischen Bewusstseins in der Kunstwissenschaft überhaupt. In ihren Ergebnissen werden wir uns daher allein umzusehen haben, insofern es sich um die Auffindung wahrhafter Kunstprincipe handelt. Wie solch' ein Grundsatz von der Gliederung und Entsprechung der Theile im Raume für die Flächendekoration der Hellenen massgebend ist, so hat die griechische Plastik ein verwandtes Gesetz in der organischen Körperbildung durchgeführt. Und auch aus dem Wesen der Technik selbst ergibt sich eine Reihe principieller Bestimmungen. Diesen allen mit verwandtem Streben entgegengekommen zu sein, sich dagegen verschlossen oder endlich sie durch andere Tendenzen ersetzt zu haben, wird für die Charakteristik der etruskischen Kunstthätigkeit allein entscheidend sein. Denn nur mit solchen positiven Zeugnissen und nicht etwa mit der zur Genüge wiederholten „Unfähig-

[1]) W. Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft. Vorrede p. VIII; vgl. S. 303 ff.

keit die hohen Stilgedanken der Griechen zu erreichen", kann das Wesen des etruskischen Gegensatzes rationell begründet werden.

Ohne daher dem Resultate meiner Untersuchungen vorgreifen zu wollen, sei hier noch über die Möglichkeit an sich, diese Ergebnisse an der Hand von „Epochen" darzulegen, ein Wort gesagt. Dass es nämlich überhaupt solche — im strengen Sinne des Begriffes — in der etruskischen Kunstgeschichte gegeben habe, kann billiger Weise von demjenigen bezweifelt werden, welcher die untergeordnete Bedeutung des betreffenden Kunstmateriales überblickt, wie es sich als specifisch tüskisch von den theils importirten griechischen, theils durchaus hellenisirenden Monumenten ausscheidet. Sarkophaggruppen, Grabcippi, Bronze- und Elfenbein-Reliefs, kleine Bronzefigürchen und einige grössere Bildungen aus gleichem Materiale im Anschlusse daran — bieten wohl eine nach Technik und künstlerischer Ausdrucksweise vielfach unterschiedene Reihe dar. Doch scheinen sie wenig für die Darstellung einer Kunstentwicklung geeignet, bei welcher sich stufenweise die Momente des Fort- und Rückschrittes nachweisen liessen. Andererseits hat dagegen freilich die verhältnissmässig monumentalste Gattung unter den etruskischen Monumenten, die Wandmalerei, einer Eintheilung nach älteren und jüngeren Gruppen nicht widerstanden. Die etwas gezwungenen Ausdrücke jedoch wie „Décadence des Archaismus" und ähnliche, welche man zur Bezeichnung des eigenthümlichen Fortgangs in der Grottenmalerei in Vorschlag gebracht, zeigen für sich

schon, wie schwer es hält, eine Stilentwicklung hier zu fixiren, und dass wir es keinesfalls mit annalogen Erscheinungen wie bei der griechischen Kunstgeschichte zu thun haben.

Ein solches resignirendes Zugeständniss könnte aber nur in dem Falle verwirren, wenn es überhaupt in meiner Absicht gelegen hätte, Epochen einer monumentalen — der griechischen parallelen, — Kunst bei den Etruskern, und nicht vielmehr nur die Entwicklungsphasen jenes italisch-tuskischen Grundwesens nachzuweisen, insoweit es sich als solches erkennen lässt, und hiermit auch auf dem Gebiete der bildenden Künste ähnliche weltgeschichtliche Gegensätze zum Hellenenthume in sich schliesst, wie solche der Staat, die Religion und gesammte Lebensrichtung der Italiker bezeugen.

Mögen es daher oft nur Nebenströmungen sein, welche wir in dem tuskischen Kunstleben begleiten, mag ihre Spur unter dem erdrückenden Uebergewichte der gewaltsam eindringenden griechischen Kunst bald unterbrochen, bald auch gänzlich versiegt zu sein scheinen —, eine Epoche wird uns trotzdem jedesmal bedeuten, wenn diese nationale Bewegung durch den fremden Einfluss sich zum Leben ringt und ein Dasein gewinnt, welches nur Befangenheit zu übersehen weiss. Freilich zeigt dann schon die beginnende Kaiserzeit die letzten originalen Bestrebungen der etruskischen Künstler auf einer Stufe der Stillosigkeit, welche ihrer Kunstsprache höchstens den Namen einer lingua rustica ertheilen lässt. Aber sind es nicht auch in der Sprachforschung

gerade die Bauerndialekte und nicht das vornehme Städterlatein, in welchen sich für die romanischen Sprachen eine rationelle Grundlage erschliesst?

Ein ähnliches Problem von übergreifenden Tendenzen aus der alttuskischen Kunstgeschichte in die des Mittelalters und der Neuzeit hinein aufzustellen, liegt in der That in der weiteren Perspective dieser Untersuchungen.

I.

Ansätze und Anfänge der Kunst in Italien.

Künstlerische Modi treten in Italien zum ersten Male in der Dekoration von Geräthschaften aus Thon und Bronze hervor, für welche die ausschliessliche Verwendung von geometrischen Ornamenten charakteristisch ist. Nicht jedoch die Beschränkung auf diese Motive, sondern ihre gesetzmässige Anordnung nach den formalen Bedingungen des zu verzierenden Gegenstandes ist, was diesen ornamentalen Schematen den Namen eines Systems ertheilen lässt, und sie in bezeichnender Weise von jener primitiven Verzierungskunst scheidet, welche auch die Keramik der Pfahldorfbewohner schon mit ähnlichen figurativen Mitteln erreicht hat.[1])

Das geometrische Dekorationssystem.

Die hierher gehörigen Monumente sind schildförmige Bronzeüberlagen und Graburnen aus gebrannter Erde. Mit der Drehscheibe fabricirt, zeigen letztere

Die keramischen Geräthe.

---

[1]) Ueber die ornamentale Seite des Handwerks der Pfahl-Dorfbewohner vgl. W. Helbig, Die Italiker in der Poebene. S. 24 ff. „Wenn die Thongefässe überhaupt verziert wurden, so geschah es durch krumme oder gerade Streifen oder durch Kreise, die vermöge eines Griffels in den feuchten Thon eingegraben oder reliefartig aus demselben herausgearbeitet wurden. Niemals jedoch wurden vermöge dieser Motive in sich abgeschlossene ornamentale Schemata hergestellt.“

schwere, wenn auch schon ziemlich entwickelte Formen. Auch sind die Henkel noch ohne Kunst angesetzt. Streifen, welche sich bei diesen keramischen Geräthen ganz einfach aus ihrer Verfertigung durch das Drehen erklären, geben ihnen eine tektonische Gliederung. Als successive horizontale Abtheilungen —, eine jede von der anderen durch meist drei breite Linien geschieden, — umziehen sie den Körper der Gefässe; wo jedoch die Rundung durch den Henkel unterbrochen wird, stellt sich ein vertikaler Ausschnitt ein. Auch ist es dieser obere Theil der Vasen, welcher mit den hauptsächlichsten Ornamenten geschmückt zu werden pflegt, während die übrigen Abschnitte meist ohne Zierrath bleiben.

Die Bronzedisken. Durch concentrische Kreislinien erfährt desgleichen die Oberfläche der Bronzeüberlagen ihre Gliederung. Die dadurch entstehenden, abwechselnd breiteren und schmaleren Streifen dienen dabei ebenfalls einem tektonischen Gedanken zum Ausdruck. Wie nämlich die ersteren in ihrer radialen Tendenz die ausstrahlende Kraft des Kreisschildes gleichsam auszusprechen scheinen, schränken die schmaleren Ringe dieselbe wiederum in ihre peripherischen Grenzen ein, so dass ein alternirendes Ausdehnen und Zusammenziehen sich in dem Linienspiel ergibt.

Aus einer einfachsten Combination von linearen Elementen resultiren nun auch die charakteristischen Ornamente dieser keramischen und Bronzedecoration, denen sich nur hier und da die Darstellung einer sehr beschränkten Anzahl von Jagd- und Hausthieren als

Modificationen des rechtlinigen Stiles gesellen. So begegnen wir namentlich der gebrochenen Zickzack- und Wellenlinie in ihrer theilenden und gliedernden Funktion. Musterung von Triangeln rhomboïdalen Figuren, Hakenkreuzen, Mäandern kommt dagegen an ausgezeichneteren Stellen der Gefässe vor. Während ferner die Bronzeverzierung Reihen gestanzter Buckeln anzuwenden liebt, welche die Gestalt concentrischer Kreise annehmend, durch getriebene Nagelköpfchen oder auch nur gravirte Punktirung mit einander verbunden sind, ist unter den animalischen Motiven eine Art Wasservogel bevorzugt, entweder friesartig wiederholt und aufgereiht oder mit ausgebreiteten Flügeln zur Betonung eines Mittelpunktes gewählt.

Wird aus diesen wenigen Andeutungen schon ersichtlich, dass wir es hier mit einem Kunsthandwerk zu thun haben, welches seine Aufgabe schon mit einem künstlerischen Principe erfasst hat, so trägt ein nicht minder wichtiges Moment zur Bestimmung seiner kulturgeschichtlichen Stellung die örtliche Verbreitung seiner Erzeugnisse bei.

Örtliche Verbreitung des Systems.

In der Art der Fabrikation und Ornamentik stimmen hier nicht nur Graburnen aus Orvieto, Cortona, Chiusi[1]) mit entsprechenden Exemplaren im volater-

---

[1]) Cf. Conestabile: Sovra due dischi in bronzo antico-italici. Memorie della R. Accademia delle scienze di Torino, serie II, tom. XXVIII, tv. IV, 1—2. V, 1. — Zannoni, Scavi della Certosa di Bologna. 1876. tr. XXXV, fig. 11, 12 (Chiusi), f. 14 (Orvieto), f. 15 (Cäre), f. 16 (Arezzo). — Mäander in verbundener oder unterbrochener Reihe, Streifen von concentrischen Kreisen gebildet, rhomboïdale Figuren, „S“ähnliche Zierrathe, Hakenkreuze —

raner und peruginer Museum[1]) überein, auch jenseits des Apennin in Bazzano, Savignano, Villanova und dem alten Felsina[2]) ist Identisches zu den Funden von Chiusi bemerkt worden. Fernerhin sind es namentlich die ältesten Gräber des maritimen Etruriens,[3]) welche mit den in ihnen entdeckten Bronzeschilden viele Vergleichungspunkte zu ähnlichen decorativen Arbeiten, die man zu Veji,[4]) Präneste,[5]) ja selbst im Gebiete von Alba Fucensis[6]) gefunden hat, darbieten. Fügen wir hinzu, dass ebenso am Ende des Lago Maggiore, zu Golasecca und Sesto Calende,[7]) Gräberfunde entsprechenden Inhalts gemacht worden sind, ja dass selbst Bronzevasenfragmente, welche aus dem südlichen Tirol[8]) stammen, einen ähnlichen Stilcharakter aufweisen, so ergibt sich für diese keramische und Bronze-Industrie ein Verbreitungsgebiet, welche das mittlere Italien einnimmt, südlich bis zum Fuciner See, nördlich aber bis

---

alles das findet sich in der Ornamentirung dieser Thongefässe beisammen.

1) Conestabile l. c. p. 52. — in der Umgegend gefunden.

2) Zannoni. Scavi. p. 111, tv. XXXV, fig. 27—30, 31—34. p. 112, tv. XXXV, fig. 41—43.

3) In Cäre, Bronzeschilde in der Tomba Regulini-Galassi. cf. Grifi. mon. di Cere. I, tv. XI, 1—3. Mus. Greg. I, tv. 18—20. Conestabile l. c. p. 56. — In Tarquinii. Die Tomba detta del guerriero. Mon. dell' Inst. vol. X, 10—10d. Annal. 1874. p. 249 ss.

4) Schildfragment aus einem Grabe daselbst mit Reihen von nagelkopfartigen getriebenen Punkten in concentrischen Kreisen wie bei den genannten cäritischen Fundstücken geziert. cf. Conestabile, l. c. p. 56.

5) Mon. d. Inst. VIII, t. 26 n. 4—6. Ann. 1866.

6) Conestabile, l. c. tv. I.

7) l. c. p. 49.

8) Mon. d. Inst. X, tv. 6. Ann. 1874, p. 164 ss.

in das obere Etschthal hinauf reicht. Etrurien also erscheint hierbei als keine gesonderte Kunstprovinz. Vielmehr stellen diese decorativen Arbeiten ein Gesammtsystem dar, welches eine ursprüngliche Kulturstufe in Italien als solche charakterisirt und deshalb keinesfalls aus etruskischen Einflüssen hergeleitet werden darf.

Dass es sich damit in der That so verhalte, wird durch eine weitere Vergleichung bestätigt. Denn wenn nach Conze's Untersuchungen Reste von Thongefässen wie Bronzegeräthen, welche in ihrer Ornamentirung demselben Dekorationssysteme folgen, nicht nur ebenso in dem engeren Kulturgebiete von Kleinasien, Cypern, Griechenland und seinen Inseln, sondern auch für die gesammte nordeuropäische Bevölkerung nachzuweisen sind,[1] so lässt sich eine solche Erscheinung weder aus einer zufällig gleichmässigen Entfaltung, noch einer späteren Entlehnung dieser decorativen Motive erklären. Vielmehr spricht sich darin ein Gemeingut künstlerischer Ueberlieferung aus, wie ein solches Italiker und Hellenen, als auch die Nordeuropäer von

Die indogermanische Herkunft des Systems.

[1] Conze, Sitzungsber. der philos.-histor. Kl. d. k. Ak. d. Wiss. zu Wien. 1870, p. 505. 1873, p. 221. Derartig decorirte Thongefässe aus Cameiros, Thera, Melos, Athen p. 514, Mykenae 516, Corfu 517, Smyrna, ja Tripolis 510. Bronzegeräthe derselben Gattung angehörig im mittleren Rhonebecken gefunden. Conestabile l. c. p. 49. Ein ähnlicher Bronzediskus wie der aus Alba Fucensis im Wiener Antikencabinet aus Ungarn. Conestabile l. c. tv. VI, 1. Vgl. Sacken, Leitfaden zur Kunde des heidnischen Alterthums S. 122, 125 über entsprechende Funde in Kärnthen, Böhmen, Galizien. Zwei Disken endlich im Museum zu Kopenhagen und Stockholm bei Conestabile l. c. p. 44, 45.

gemeinsamer Abstammung her als gleiche Ausstattung mit überkommen und so lange in ihrer Gefäss- und Bronzetechnik verwendet haben, bis sie von der asiatischen Kunstübung eine neue Anregung erfuhren.

Die indogermanische Kultur mit anderen Worten ist es, an welche sich auch in Italien die Anfänge der Kunstgeschichte knüpfen. Auf die in ihrer frühesten Epoche schon geübten Techniken des Flechtens, Stickens, vielleicht auch des Webens, — wie die Sprachforschung gezeigt hat —, weist daher auch die eigenthümliche Natur jener geometrischen Ornamente hin. Nicht das jedoch ist —, wie wir wiederholen müssen —, das Wesentliche, jene textilen Lineamente in ihrer Brauchbarkeit für die Geräthedecoration erkannt, sondern die mathematische Ordnung, auf der jene beruhen, auch auf die tektonische Gliederung der Bronzen und Gefässe übertragen zu haben, und somit zu einer künstlerischen Raumeintheilung gelangt zu sein, welche als ein bedeutsames Princip die gesammte griechische Stilentwicklung z. B. wesentlich bedingt.[1])

---

[1]) Die neueste Forschung ist freilich anderer Ansicht. Sie lässt nicht nur die Indogermanen als rohe Pfahldorfbewohner in die apenninische Halbinsel einwandern, sie erklärt überhaupt die geometrische Decorationsweise aus semitischer Provenienz. Die wenigen Thonscherben aus Koyundschik u. s. w., die man hierfür zum Beweis gebracht hat, zeigen die genannten figurativen Elemente nicht in der systematischen Ordnung, welche für unsere Gattung charakteristisch bleibt. Und wo in aller Welt hat die semitisch-orientalische Kunst je ein Raumgliederungsgesetz offenbart, welches diesen primitiven italischen Flächendecorationen schon in seiner ersten Regung eigen? cf. Ann. d. Inst. 1875, tv. d'agg. H F. p. 221 ss.

Zeigen uns also diese ältesten Vasen und bronzenen Geräthe, über welche figurativen Mittel die indogermanischen Völker vor ihrer Scheidung schon verfügten, (was natürlich deren Anwendung in sehr viel jüngeren Epochen nicht ausschliesst), so ist fernerhin treffend darauf hingewiesen worden, dass ein individueller Entwicklungsprocess in der künstlerischen Darstellungsweise erst dann beginnt, wenn der Mensch als Gegenstand selbstständige Bedeutung darin gewinnt, wie z. B. eine solche eigentlich hellenische Kunst von den Dipylonvasen an datirt wird.

Es ist das zweite wichtige Resultat, welches ich betone, dass dementsprechende Monumente nicht nur in Italien ebenfalls gefunden, sondern auch in diesen selbstständigen Erzeugnissen noch die ursprüngliche Verwandtschaft mit der griechischen Kunstauffassung nachgewiesen werden kann.

II.

Die ombrische Epoche.

Schon in den Annali dell' Inst. 1842 tv. d'agg. H. p. 67 ss. wurde ein Bronzeeimer nebst einem dazu gehörigen Spiegel von gleichem Materiale publicirt, welcher in einer alten Grabstätte zu Castelvetro im Modenesischen gefunden und deshalb den circumpadanischen Etruskern als seinen Verfertigern zugeschrieben wurde. Der Grund der Aussenseite des ersteren Geräthes ist mit getriebenen Buckelreihen und gravirten concentrischen Kreisen des geometrischen Decorationssystems verziert, der Spiegel dagegen zeigt in seinem kreisförmigen Rande figürliche Darstellungen in vier Haupt-

Castelvetro.

gruppen getheilt, während die Mitte des Ganzen ein fliegender Wasservogel einnimmt. Ein erotisches Symplegma auf einem schiffartigen Lager, Pferde, welche von Männern am Zügel herbeigeführt werden, Mann und Frau lebhaft mit einander verkehrend, eine Gerichtsscene als Abschluss hierfür, bieten in dieser gravirten Composition Motive dar, welche durchaus der Anschauung des wirklichen Lebens entnommen sind. Wenn daher auch am Griffe des Spiegels eine rohe Palmette zur Raumfüllung angebracht erscheint, weder Form noch Inhalt verrathen in dem figürlichen Friese irgend einen asiatischen Einfluss. Vielmehr spricht sich in der Behandlung der menschlichen Gestalten, wie deren Bekleidung eine gewisse rohe Unbefangenheit aus. So werden z. B. öfters die Arme an den Figuren, weil nicht streng zur Handlung nöthig, fortgelassen, die Frauen erscheinen bei der mangelnden Trennung der Gewandtheile wie von Kopf bis zu Füssen verschleiert und auch sonst wird in compendiarischer Ausdrucksweise ein Genüge gefunden.[1])

Sesto Calende.

Dasselbe lässt sich von einem Bronzeeimer sagen, der sich unter den Funden von Sesto Calende[2]) auszeichnet. Auch hier zeigen die als Ornament gegebenen Männer und zahmen Thiere noch nichts vom phantastisch asiatischen Stil. Ebenso schmücken ein entsprechendes tiroler Bronzegeräth[3]) Streifen mit processionsartig auf-

Moritzing.

---

[1]) cf. Zannoni. Scavi di Bologna. p. 137. tv. XXXV, fig. 54.

[2]) l. c. fig. 65, 66.

[3]) Mon. dell' Inst. X, tv. 6. Ann. 1874, p. 164 ss. cf. Zannoni l. c. fig. 60—62, 63, 64.

gereihten Zweigespannen und einzelnen Männern als Lenkern von Rossen, wobei die vereinzelt vorkommende Rosette nur wie ein schwacher Anklang zu orientalischer Decoration erscheint.

Este. Reicher ergeben sich dagegen an letzterem die Ornamente von Bronzefunden aus Este,[1]) welche mit den charakteristischen Flügelgestalten jedoch noch lineare Elemente in dem Zierrathe und die grösste Natürlichkeit in den menschlichen Figuren namentlich verbinden.

Bologna. Die Hauptstelle in dieser ganzen Gruppe muss jedoch einer Bronzesitula aus Bologna [2]) ertheilt werden, welche erst vor einiger Zeit entdeckt und von Zannoni in höchst verdienstvoller Weise publicirt und erörtert worden ist. Unter anderen Kunstgeräthen geometrischen Decorationsstils gefunden, stellt auch dieses eimerartige Gefäss menschliche Scenen auf den ringsherum laufenden Streifen seiner Aussenseite dar. Entsprach der Inhalt der bisherigen Schilderungen indess in mancher Beziehung den Einzelheiten der homerischen Schildbeschreibung, so lässt die gravirte Figurenreihe auf der bologneser Situla nichts Geringeres, als ein Prototyp zu der Composition des Parthenonfrieses erkennen. Wir sehen nämlich den Aufzug einer Militärmacht vor sich gehen, der jedoch nur als die festliche Vorbereitung zu einer Opfervereinigung erscheint. Als ein nicht unwichtiges Moment ist dabei hervorzuheben, dass als Waffe der gerüsteten Krieger noch jene eigenthümlich geformte Streitaxt vorkommt, welche in den Stein- und

---

[1]) Zannoni tv. XXXV, fig. 65, 66. tv. XXXVI, fig. 1, 2.
[2]) Zannoni l. c. tv. XXXV, fig. 6, 7.

Bronzebeilen der Pfahldorfbewohner ihr getreues Gegenbild findet und in mannigfachen Exemplaren neuerdings auch aus dem Terremare der Aemilia an's Tageslicht gefördert worden ist.

Stilcharakter der Bronzesitula.

Wie der Gegenstand selbst, so ist nun auch der Stilcharakter durch dieselbe einfache Betrachtung des realen Lebens bedingt. Doch ist damit durchaus kein strenges Anlehnen an die Wirklichkeit gegeben. Vielmehr haben wir es mit einer noch völlig unentwickelten Kunst zu thun, welche sich an schematische Stellungen in ihren Figuren und eine auffällige Vernachlässigung des Details an denselben nicht stösst und auch in der Composition der geschilderten Scenen selbst sich mit einem andeutungsweisen Verfahren begnügt. Und dennoch übt dieses primitive Kunstwerk, wie auch die oben genannten Arbeiten, einen eigenthümlichen Reiz auf das Gemüth des Beschauers aus, welcher sich aus dem Eindruck zweier principieller Eigenschaften desselben namentlich erklärt.

Die Dipylonvasen.

Um hier den entscheidenden Gesichtspunkt noch deutlicher zu markiren, ziehe ich zugleich das Beispiel aus der griechischen Vasenmalerei herbei, welches diese Kunstentwicklung in Hellas auf einer analogen Stufe zeigt. Ich meine jenes Genus von bemalten Thongefässen, welches in unmittelbarem Anschluss an den geometrischen Decorationsstil erscheint und nach seinem athenischen Fundorte unter dem Namen der Dipylonvasen bekannt geworden ist.[1] Die Todtenausstellung

[1]) Mon. dell' Inst. IX, tv. 39, 40. Ann. 1872 tv. d'agg. J. K. p. 131 ss.

mit den sich daran anschliessenden festlichen Spielen weist auf einer derselben schon einen Gegenstand auf, der in der Folgezeit zu typischer Geltung für die zum Grabeskultus gehörigen Malereien gelangt ist. Die grössere Abhängigkeit von textilen Vorbildern jedoch lässt diese Darstellungen von menschlichen Figuren noch unvollkommener, als auf der Bronzesitula erscheinen. Nackt sind sowohl die Leiber der Männer, als der Frauen geblieben. Für letztere tritt nur als Unterscheidungszeichen eine auffällige Zeichnung der Brustwarzen hinzu. Unter den Männern dagegen werden die Kämpfenden durch Rüstungsgegenstände hier und da ausgezeichnet. Auch sind es die Kampfscenen allein, bei denen eine annähernde Individualisirung der Gestalten eintritt, während die Stellungen der übrigen Figuren neben ihrer Eckigkeit völlig schematisch zu nennen sind.

Warum man nun trotzdem an dem Ganzen der Darstellung eine Befriedigung findet, liegt einmal darin, dass das Gesetz der Raumgliederung, welches schon den Ornamenten des vorhergehenden Decorationsstiles ihre Regel und Ordnung gab, auch für die Composition dieser Scenen festgehalten worden ist, sodass die einzelne Figur die Bedeutung eines tektonischen Elementes in derselben gewinnt. Dann verräth auch der Inhalt des Vasenbildes bei aller Einfachheit einen feinen Sinn, indem nur bedeutsame, allgemein giltige Züge hierfür ausgewählt erscheinen.

Für den Grabeskultus sind diese bemalten Thongefässe bestimmt. Somit wird als natürlichstes Motiv

für ihren Schmuck ein Bild der Todtenfeier gegeben. Auf einem Wagen wird der Leichnam ausgestellt, umtrauert und der Gruft zugeführt. Weitere Gespanne beziehen sich auf die dem Todten zukommenden Ehren, sie deuten das Todtenfestspiel an. Schiffskämpfe endlich dienen den Thaten des Verstorbenen zum verherrlichenden Ausdruck. Wie nun diese Auswahl bezeichnender Vorgänge aus dem Gesammtbilde der Wirklichkeit durch die poetische Intention des hellenischen Vasenmalers wohl gegeben, so sind es auf der anderen Seite doch wiederum die von ihm gewählten Mittel seiner künstlerischen Ausdrucksweise, die ihn dazu führen, sich mit bedeutsamen Momenten in der Darstellung zu begnügen, sodass hieraus ein gegenseitiges Sichdurchdringen von Form und Inhalt resultirt, welches schon in diesen kindlichen Versuchen die ideale Richtung der hellenischen Kunst erkennen lässt.

Verwandtschaft mit griechischer Kunstauffassung.

Beide Punkte, die klare Gliederung, wie die jene theils bedingende, theils durch sie erst zum deutlichen Ausdruck gelangende poetische Erfassung seines Gegenstandes, sind es also, wodurch auch der italische Verfertiger der Bronzesitula seine ursprüngliche Verwandtschaft mit hellenischer Kunstauffassung für mich bekundet. Denn auch ihm ist es nicht um ein nüchternes Abschreiben der Wirklichkeit, — wie dieses bei den assyrischen Reliefchroniken z. B. der Fall ist, — sondern um die Wiedergabe gewisser einfacher, aber bestimmter Gedanken und Empfindungen zu thun. Alles, was zum Opferzuge gehört, findet so auf der Bronzesitula seinen deutlichen Ausdruck. Allein Repräsentanten genügen



dem Zeichner auch hier, um die Phantasie des Beschauers damit anzuregen. Zwei Figuren reichen in diesem Sinne schon zur Andeutung der Mehrheit hin und dieser symbolische Pluralis ist es andererseits auch, welcher das Mittel zu reicherer Gliederung und Eintheilung bietet, Vorzüge, die der Komposition der Situla in entsprechender Weise, wie jener des athenischen Thongefässes zu eigen sind. Ebensowenig herrscht in der Ausführung der Figuren selbst ein überflüssiges Detail. Gerade hierin spricht sich wiederum ein Gegensatz zu der assyrischen Sorgfältigkeit sowohl, wie zu jener Einzelbeobachtung aus, welche — wie wir sehen werden — die Etrusker selbst in den Inkunabeln ihrer nationalen Kunst schon bewiesen haben. Das gleiche Fehlen der Arme z. B. wird auch hier wie an der Darstellung des modenesischen Spiegels bemerkt. Der gleiche Grund gilt aber auch, dass die menschlichen Gestalten diese Extremitäten nach der Anschauung des primitiven Künstlers entbehren konnten, weil die dargestellte Handlung derselben streng genommen nicht bedarf. Wie das Kind nämlich in seinen Zeichnungen nur die Hauptsache seines Eindruckes wiedergiebt, so ist auch die Aufmerksamkeit unseres Künstlers nur auf das Wesentliche und Entscheidende gerichtet, und diese Erwägung erklärt es auch, warum die Figuren der Bronzesitula bei aller Unvollkommenheit uns doch nicht wie blosse Schemata oder Buchstaben der Dinge erscheinen. Denn nicht formale Vollendung, sondern Gedanken, eine Handlung auszudrücken, ist einer solchen Kunst erstes Ziel.

Die Art, wie sie dahin gelangt, macht daher nur ihren besonderen Charakter aus. Dass diese Ansätze aber bei hellenischer wie italischer Kunstübung sowohl die gleichen, in demselben Prinzipe übereinstimmenden gewesen sind, ist, was als folgewichtig für unsere Beweisführung hervorgehoben werden musste.

III.

Zeitliche Grenzen der genannten Systeme.

Eine Epoche in der altitalischen Kunstgeschichte und zwar eine solche, welche mit den Anfängen derselben den wesentlich „italischen Grund" in ihr ein für allemal ausgesprochen hat, dürften die erwähnten Monumente daher wohl beweisen helfen. Schwieriger erscheint es dagegen für diese vom eigentlich Etruskischen deutlich zu unterscheidenden Elemente auch die genaueren zeitlichen Grenzen zu bestimmen. Weist nämlich das geometrische Decorationssystem auch auf die indogermanischen Anfänge zurück, so gehören die in Italien gefundenen Arbeiten dieses Stils doch zweifelsohne einer Zeit an, in welcher sich die Vorväter der Hellenen und Italiker schon getrennt und letztere von der apenninischen Halbinsel Besitz ergriffen hatten. Dass dieselben nun unmittelbar nach ihrer Einwanderung in Italien eine verschiedene Entwicklung in ihrer Gerätheornamentik eingeschlagen haben werden, ist so wenig glaublich, als es unsicher ist, wie lange die Italiker an der mitteleuropäischen Ueberlieferung festgehalten haben. Das XI. Säkulum unserer Zeit mag daher immer als der jüngste Termin[1])

[1]) cf. Conestabile, Due Dischi etc. p. 89.

für diese dekorativen Arbeiten als Gattung gelten; ein vereinzeltes Vorkommen des genannten Stils an Monumenten jüngeren Datums schliesst jedoch diese Bestimmung nicht aus.[1]) Andererseits stellen uns die genannten Bronzedecorationen mit menschlich figürlichen Ornamenten — nach meiner Ueberzeugung — die ältesten Reste aus dem ersten Stadium der darauf folgenden selbstständigen italischen Kunstentwicklung dar, die Anklänge an die orientalische Verzierungsweise hier und da rücken die einzelnen Fundobjekte dagegen in die Zeit der bekannten überseeischen Einflüsse auf den Gerätheschmuck herab, so dass, wenn wir Gründe haben, diesen, das Fremde nachahmenden Stil bei den Etruskern erst im 7. Jahrhundert blühen zu lassen, auch für die obigen Monumente ein solch jüngeres Datum zu fixiren wäre. Eine derartige Erscheinung verliert aber dann ihr Befremdliches, wenn wir uns einestheils vergegenwärtigen, was ich zu Anfang unserer Abhandlung über den konservativen Zug bei allem Kunsthandwerk gesagt habe, als auch das Terrain näher in Augenschein nehmen, welches die Fundorte der hierher gehörigen Monumente umschreiben. Bologna, Modena und Este, das tirolische

[1]) So betont auch Conestabile, l. c. 89, einmal die Nothwendigkeit, einen vorausgehenden altitalischen Stil von dem späteren eigentlich etruskischen zu scheiden, dann dieser Epoche das XI. Jahrhundert als jüngste Grenze zu setzen. „I° la distinzione dell' arte „etrusca" da un arte che chiameremo „antico-italica" e l'immediata successione cronologica di quella a questa . . II° la necessita di non perdere di mira la data che proposi come il limite piu recente della antico-italica e l'impossibilità di far lo discendere al di sotto dell' XI secolo a. Chr."

Matrei als nördlichster Ausläufer endlich liegen als binnenländische Orte dem fremden Einflusse durchaus fern. Lässt nun Herodot von Lydien aus die Etrusker in das Land der Ombriker einfallen,[1]) und steht es fest, dass dieselben von ihren maritimen Staatengründungen aus zu Glanz und Herrschaft gelangten und so als Eroberer auch den Apennin nach und nach überschritten, so würden sich die Berührungspunkte mit dem asiatischen Pflanzenornament auf den im Uebrigen noch ganz geometrisch gezierten Bronzegeräthen in den oben genannten Gegenden wohl einfach aus der Unterjochung durch die Etrusker erklären, wie andererseits nun auch begreiflich wird, warum z. B. um Bologna herum sich dieser „ombrische" Stil länger als in dem eigentlichen Toskana [2]) gehalten hat. Immerhin ist die kulturhistorische Stellung, welche diese Monumente einnehmen, durch ihre Verwandtschaft mit den ältesten griechischen Fabrikaten wie durch die kongruente Thatsache eines Verbreitungsgebietes, welches den Zug von Norden nach Süden nimmt, bedingt, so dass, wenn bei dem betreffenden griechischen Decorationssysteme hieraus die zeitliche Priorität vor der Ornamentik des orientalischen Stils gefolgert wird, auch für unsere „ombrische Epoche" — von dem Alter der einzelnen Fundobjekte abgesehen — dasselbe gelten muss.

Dass aber auf der anderen Seite die Seeräuberei

---

[1]) cf. Herodot I, 94.

[2]) cf. Zannoni, l. c. p. 129: „l'influenza orientale ed etrusca peuctrò scarsamente nell' Umbria nostra ecc."



Erstes Auftreten der Etrusker.

und der Handel der Etrusker die Faktoren gewesen sind, welche die Frucht des grossen orientalischen Handels den ihnen benachbarten italischen Völkern zugeführt haben, darf als eine unbestrittene Thatsache angesehen werden. Unsere Zwecke berührt daher nur die besondere Frage, in wie weit die notorischen fremden Einflüsse auch auf das etruskische Kunsthandwerk eingewirkt haben und welches der selbstständige Antheil ist, den die tuskischen Künstler an der nun folgenden Entwicklung genommen haben.

IV.

Die Vermittler des fremden Stils.

Aegyptische Handelsbeziehungen hat man namentlich in den Funden einiger alterthümlichen Gräber von Cäre,[1] Vulci[2] und Präneste[3] nachweisen zu können geglaubt. Ein Gefäss aus blaugrünem Smalt, das älteste Beispiel von Verglasung des Thones in Italien, gehört hierher, welches in der Grotta dell' Iside gefunden worden.[4] An seinem oberen Rande mit hieroglyphischen Figuren verziert, zeigt es denselben ägyptischen Charakter, den auch ein kleiner vergoldeter Bronzevogel mit dem Pschent auf dem Kopfe aus dem gleichen Grabe beweist.[5] Ebenso giebt eine pränestiner

---

[1]) Regulini-Galassi Grab. cf. Grifi. Mon. di Cere ant. p. 73–78; Mus Gregor. I, t. 11; 15—20; 62—67; 75—77; 82—85. Abeken, Mittelitalien p. 267 ff.

[2]) Grotta d'Iside. Micali. Mon. ined. t. 4; 5, 1—2; 6—8.

[3]) Mon. d. Inst. vol. X, t. 31—33; VIII, t. 26. cf. Ann. 1866, p. 411. 1876, p. 197.

[4]) Micali, Monum. ined. t. VII, 4, 5.

[5]) ibidem t. VIII, 13.

Silberschale als Ornament eine Zeichnung von durchaus ägyptischer Form,[1]) wie andererseits auch die Alabastren des vulcentischen Grabes in Façon und Verzierungsweise sich diesem fremden Muster anschliessen.[2]) Denn dass es sich in der That nur um solche nachgeahmte Fabrikate und nicht um echte importirte Kunstgegenstände bei diesen Beispielen handelt, wird durch die nähere Prüfung bewiesen. So erinnert wohl die Haartour bei den Figuren auf den Alabastren an die ägyptischen Vorbilder, aber der Schnitt der Augen zeigt eine von ihnen abweichende Manier. Wenn ferner das architektonische Prinzip im menschlichen Körper, der feste Kanon des zu Grunde liegenden Knochenbaues bei den Aegyptern stets verstanden und genau beobachtet erscheint, ist dieses nachgeahmte System bei der Zeichnung der genannten Figuren aus dem Gleichgewichte gerathen und Proportionen treten dafür ein, welche mehr eine selbstständige Naturbetrachtung verrathen. Ja eine Aufmerksamkeit auf das Besondere, Einzelne macht sich zuweilen geltend, die den Köpfen ein nahezu individuelles Gepräge verleiht. Ebenso leuchtet bei dem kleinen Terrakottenidole zwar das Schematische eines gewissen Vorbildes durch, allein die Ausführung zeigt es auch wiederum von ihm losgelöst. Als „Nachahmung“ wird solche Kritik aber fernerhin ebenfalls die genannte Silberschale und das Smaltgefäss bezeichnen, wiewohl die

---

[1]) Mon. dell' Inst. X, t. 31.
[2]) Micali, Mon. ined. t. IV, 2—4.

Fälschung der fremden Etikette hier mit mehr Gewandtheit und Routine auftritt.

Wenn nun dasselbe Resultat eine Vergleichung der in den erwähnten Gräbern in gleichem Verhältnisse vorkommenden asiatisirenden Geräthen mit echten assyrischen Kunstwerken z. B. ergiebt, auch hier dieselbe unsichere Nachbildung, derselbe laxe Mischstil[1]) erscheint, ist denn —, so drängt sich die entscheidende Frage hervor, — diese Umbildung der fremden Vorbilder eine specifisch etruskische zu nennen und fallen diese Arbeiten für die etruskische Kunst überhaupt in's Gewicht?

Hier ist nun zu antworten, dass den cäretanern genau entsprechende Silberschalen in Cypern gefunden worden sind; ein solches in Paris aus Kition stammendes Gefäss hat gerade dieser Uebereinstimmung wegen lange Zeit für ein etruskisches Fundstück gegolten. Cypern, dessen günstige, das asiatische wie das ägyptische Küstenland beherrschende Lage von den die Oberhoheit übenden Phönikiern früh für ihre Handelszwecke ausgebeutet wurde, scheint somit auch der Sitz einer reichen Fabrikthätigkeit gewesen zu sein, durch welche die theure fremde Waare verdrängt und eine täuschende Imitation dafür geboten werden sollte.[2]) So wenig nun aber die phönikischen Kauf-

---

[1]) cf. Ann. 1876, p. 204 ss. „L'arte propria a tutti questi vasi e mista di concetti egiziani ed assiri. In talune predomina l'elemento egiziano, in altro l'elemento egiziano". cf. Mus. Gregor. I, 63, 64, 1—3, 65, 1—2, 66. 1, 2. Mon. d. Inst. X, t. 31. 32, 1. 33.

[2]) Der Erfolg dieser Conkurrenz spricht sich deutlich in

leute selbst Producenten, sondern nur Vermittler dieser Kunstgeräthe waren und alles Gewicht vielmehr auf den einheimischen Arbeitern griechischen Stammes ruht, welche für die genannte Aufgabe den nöthigen angeborenen Kunstsinn mitbrachten, so hat es auch alle Wahrscheinlichkeit für sich, dass nicht direkt phönikisch-cyprischer Einfluss es gewesen ist, welcher diese Kunsttendenzen in Etrurien eingeführt hat.[1]) Vielmehr stellt sich hier die Bedeutung Griechenlands als der Mittelstation auf dem Wege dorthin in den Vordergrund, wie ja auch dieselbe Anlehnung an fremde Vorbilder bei dem hellenischen Kunsthandwerk sich findet, ehe eine bestimmte Ausbildung des Stils gewonnen ward. Dass aber die Incunabeln der Hellenen in der That auf die Entwicklung der etruskischen Kunst mit eingewirkt haben, wird vor Allem durch die glyptischen Ornamente auf den Strausseneiern aus der Grotta dell' Iside bewiesen, wo neben den orientalischen Elementen ganz griechisch gehaltene Pferde und — ein Minotaur erscheinen.[2])

Wird somit die Selbstständigkeit der etruskischen Künstler an diesen Arbeiten auf das geringste Mass beschränkt werden müssen und nur negativ in einer

---

dem Ruhme der Teppichwirker des cyprischen Samos aus, wie Akesias und Helikon's Name beweist. cf. Overbeck, d. antiken Schriftquellen Nr. 385—87; ja nach Asien selbst wirkt diese cyprische Kunst zurück, indem Layard in Ninive Bronzegefässe entdeckt hat, die jene freiere Behandlung der cäretaner Schulen zeigen. cf. Ann. 1866, p. 421.

[1]) Trotzdem hält daran fest Helbig in seinen „Cenni sopra l'arte fenicia." Ann. 1876, 199 ss.

[2]) Micali, Monumenti inediti, Tar. VII, 1—3.

gewissen Mattheit und Schlaffheit im Stilisirungscharakter zu suchen sein, so gibt es doch andererseits einen Punkt, welcher bei jeder künstlerischen Imitation genau zu unterscheiden und auch für mich die Anknüpfung zur Bezeichnung der wahrhaften Eigenthümlichkeiten des etruskischen Kunstcharakters bietet.

V.

Die Inkunabeln der Etrusker.

Gar mancherlei Kunstformen lassen sich von einem zum anderen Volke übertragen. In erster Reihe mit seiner mathematisch messbaren Begreiflichkeit das Ornament —, und die Etrusker haben in ihren Imitationen die decorativen Leistungen fast aller antiken Kulturvölker aufgenommen. Aber auch das Thier lässt sich in einer schematischen Gestaltung leichter übernehmen. Wir verlangen hier keine Individualität. Es bedarf nur der Anregung, so sehen wir auch in ihm das mathematisch-architektonische Schema. Allein das letztere auch im Menschen selbst zu entdecken, war nur den Aegyptern gegeben; den Menschen hat jedes Volk mit eigenen Augen gesehen. (Brunn.)

Es ist nun sehr bezeichnend, wie der Blick des etruskischen Künstlers ihn mit seiner eigenthümlichen Gestaltungsgabe erfasst hat.

Schon oben, bei Erwähnung der ägyptisirenden Darstellungen auf den alabasternen Salbgefässen hatte ich darauf aufmerksam gemacht, dass die Nachbildung des fremden Typus durch eine selbstständige Naturbeobachtung alterirt wurde, welche zwar den Habitus

im Ganzen der nachgeahmten Gestalten unberührt liess, dafür aber in Ausführung des Einzelnen, Kleinen (wie bei der mehr naturalistischen Zeichnung der Haare) ihre eigenen Wege ging. Ungehindert vom fremden Einflusse hat dieses Bestreben nun in ein paar Terrakottafiguren seinen deutlichen Ausdruck gefunden, welche uns wiederum die Grotta dell' Iside in Caere [1]) erhalten hat und die aus diesem Grunde als die ältesten und echtesten Ansätze zum national-etruskischen Stile betrachtet werden müssen.

Die Büste in der Grotta dell' Iside.

Von den mesquin zusammengeschrumpften Gestalten stellt die eine derselben eine Art Büste dar, indem das übertriebene Verhältniss des zu grossen Kopfes gegen die verkrüppelten Schultern und puppenhaft angesetzten Aermchen und Hände einen oberflächlichen Vergleich mit dieser Kunstform zulässt. Wäre an einen griechischen Künstler die Aufgabe herangetreten, den menschlichen Körper in einer Abreviatur wiederzugeben, so würde er den architektonischen Abschluss der Hermenform hierfür gefunden haben. Für den Etrusker fehlt diese stilistische Einheit. Dagegen ist auf die rein individuelle Ausprägung der Gesichtszüge der Büste die grösste Mühe verwendet worden, welche auf diese Weise die denkbar weiteste Entfernung vom asiatischen Typus zeigen, und auch in der Behandlung der Hände spricht sich manche Besonderheit aus. Wie sonach die Erfassung des Ganzen — das „ponere totum" des Horaz — versäumt worden, tritt dafür eine besondere

[1]) Micali, Mon. ined., t. 4—8.

Begabung für die Bildung des Persönlichen, Charakteristischen selbst in diesem rohen Versuche hervor und diese individuelle Behandlung des Menschen ist es auch, welche dem etruskischen Künstler in jeder Kunstphase massgebend geblieben.

Allein nicht nur der Mensch, auch die Dinge selbst haben unter diesem Mangel organisch angesehen zu werden, zu leiden; in dieser Beziehung lässt es sich daher wie eine Consequenz des Ganzen betrachten, was eine Gruppe von schwarzen Thongefässen aus Chiusi [1]) an stilistischen Eigenthümlichkeiten bietet.

Vasi di bucchero.

Vasi di bucchero, von den Italienern nach dem besonderen, mit dunkler Asphalterde gemischten Materiale genannt, zeigen sie sich schon in ihrer Grundform (Schalen und Becher auf hohen schweren Ständern) den griechischen Gefässen völlig entgegengesetzt. Auf ihrem äusseren Rande mit einem Figurenfriese geschmückt, legen sie einen oberflächlichen Vergleich mit der alten „ombrischen" Verzierungsweise nahe; allein nicht nur dass die einzelnen Figuren darin mit dem

[1]) Von den aus demselben Fundorte stammenden sogenannten Canopi gilt dasselbe, was ich über die vulcentische Büste gesagt haben. Nur tritt hier das Streben nach Individualität noch drastischer hervor. Es sind Aschengefässe, den ägyptischen oder den in Ilion gefundenen ähnlich und mit einem Kopfe versehen, um die Gestalt des Verstorbenen anzudeuten. Die Vorderarme sind mit Stiften am Henkel des Gefässes ganz dünn angesetzt. Augen von besonderem Stoffe sind desgleichen eingefügt. Die Ohren haben — Löcher für Ohrringe! Die Haare, wie roh auch immer gegeben, erscheinen doch naturalistischer als im Altgriechischen zu früharchaischer Epoche. Auch zeigt das Gesicht durchaus keinen Typus, sondern aus der Nachahmung einzelner Aehnlichkeit ringt sich eine gewisse Porträtähnlichkeit durch.

Stempel in Relief aufgesetzt erscheinen, auch innerhalb dieser mechanischen Stilformen gibt sich noch eine zunehmende Vergröberung kund, so dass das Ganze schliesslich die Profile eines Korbgeflechtes wiedergibt. Entsprechend dieser barocken Form ist nun aber auch die Darstellung selbst behandelt. Ohne an die Bedeutung der Figuren irgendwie zu denken, finden wir hier vom etruskischen Künstler eine Medusa, einen Soldaten, den Minotaur und eine bärtige Flügelgestalt u. a. m. beziehungslos neben einander gesetzt; ja auch halbirte Gestalten oder nur die Köpfe derselben kommen in diesen Stempelornamenten vor, je nachdem der Raum nicht mehr ausreichend oder sonst als Lücke auszufüllen war. [1])

Etruskische Kunstauffassung.

In dieser rein decorativen Auffassung ihrer Gegenstände enthüllt sich uns recht das Wesen der etruskischen Kunst. Während es mir in den vorhergehenden Untersuchungen hoffentlich gelungen ist zu zeigen, dass die Schilderungen auf den Bronzegeräthen der ombrischen Epoche eine sinnvolle Bedeutung in sich schlossen, ist der Inhalt dieser Darstellungen geradezu als — Unsinn zu bezeichnen; so sind die Dinge ohne ein Verhältniss zu einander zusammengemengt. Allein wie auch eine solche Erscheinung nicht nur erkannt, sondern auf die sie bedingenden Gründe zurückgeführt sein will, so ist es wiederum eine nähere Betrachtung der einzelnen Figuren selbst, welche uns den richtigen Weg hierfür weist. Derselbe Grundcharakter wie bei

[1]) Micali, Ant. Popol. Ital., t. 22—26. Mon. ined., t. 28—31. Das non plus ultra hierin ibidem t. 33.

der Büste von Vulci lässt sich auch in ihnen auf entsprechende Weise definiren; die Körperbildung im Ganzen ist verfehlt, aber eine peinliche Sorgfalt tritt in der Zeichnung der Haare, der Musterung der Gewänder, vor allem jedoch in der individuellen Behandlung der Köpfe der Figuren dafür entgegen, so dass auch hier der Blick des etruskischen Künstlers durch detaillirte Ausführung des Einzelnen von der Erfassung des totum ponere abgehalten worden zu sein scheint. Wenn daher durch jene einfache Naturbeobachtung, welche sich an das Wesentliche in den Dingen hält, der Verfertiger der bologneser Bronzesitula zu einer wiewohl unvollkommenen, doch sachgemässen Wiedergabe der menschlichen Gestalten und in Folge davon auch zu einer erzählenden Darstellung der Wirklichkeit gelangte, fällt für den Etrusker durch die entgegengesetzte Art die Natur anzusehen wie der Körper aus seinem organischen Gefüge, so auch seine Schilderung selbst in ihre einzeln betonten Motive auseinander. Die Unfähigkeit, den menschlichen Körper in seinem Organismus zu verstehen, bildet demnach mit dem Unvermögen, die Darstellung zu einer wahren Composition zu erheben, einen Wechselbegriff; beide Mängel sind aber — wie niemals hinzuzufügen vergessen werden darf — durch das Streben nach einseitiger Wiedergabe der Individualität in den Erscheinungen der Dinge bedingt. Eine naturalistische Grundrichtung ist es daher, welche diese Inkunabeln der etruskischen Kunst in ihrem Keime gleichsam nachweisen. — Dass die letztere hiernach in einem generellen Gegensatze

wie zu der kanonischen Darstellungsweise der Aegypter so zu dem decorativen Bordenstile Vorderasiens sich befindet, liegt auf der Hand. Schema im Sinne dieser Kunstmodi sind die etruskischen Monumente zu keiner Epoche und in keiner ihrer Gattungen gewesen. Dem Naturalismus des etruskischen Künstlers musste es vielmehr widerstreben, in den assyrischen Reliefs z. B. das schematisch geordnete Haupt- und Barthaar der dargestellten Figuren fast ganz zum Ornament werden und auch sonst die Formen des Körpers zu ähnlichen decorativen Zwecken verwendet zu sehen.[1])

Anders stellt sich dagegen ein Vergleich mit der griechischen Kunst dar. Denn Züge einer individuellen Naturbeobachtung haben letztere so wenig, wie auch die liebevolle und bezeichnende Wiedergabe des Einzelnen in den Dingen gefehlt. Nur begründet dieses wieder den durchgreifenden Unterschied, dass für den hellenischen Künstler Individualisiren und schulgemässes Stilisiren sich einander die Wage zu halten pflegen, während der Etrusker in seiner ungebundenen Freiheit dem ersteren künstlerischen Triebe allein folgt. — Immerhin wird aus dem Gesagten klar, dass wie der Gegensatz zu ägyptischem und orientalischem Kunstcharakter für die geschilderten etruskischen Monumente ein unbedingter und genereller, der Unterschied von griechischer Kunstauffassung andererseits doch höchstens nur in einem entfernten Verwandtschaftsgrade zu suchen sein wird, so dass auch mittelbar hierdurch die

[1]) cf. H. Brunn, Beschrbg. d. Glyptothek. S. 13 ff.

altitalischen Anfänge der etruskischen Kunst näher gerückt werden, als es die nothwendige obige Gegenübersetzung zuzulassen scheint.

VI.

Der Fortgang der etruskischen Kunstentwicklung.

Schwankungen und Strömungen sind es, welche sich in den ersten Anfängen einer jeden Kunstentwicklung begegnen. Konnte ich speciell bei den Etruskern hieraus ausscheiden, was dieselben ohne den fremden Einfluss, von rein nationalem Charakter aus zu schaffen vermochten, so tritt nunmehr die Aufgabe an mich heran, aus der Erkenntniss dieser Selbstständigkeit auch das eigenthümliche Gesetz des Fortgangs ihrer Kunst zu bestimmen. Das heisst aber mit anderen Worten: für das nur noch allein massgebende Verhältniss nachgeahmter griechischer Stilformen zu den national-etruskischen Kunstelementen diejenige präcise Formel zu finden, welche einerseits dem Fortschritt griechischen Einflusses, andererseits der eigenthümlichen Bewegung innerhalb der nationalen Richtung zum deutlichen Ausdruck dient.

Die Grabgemälde von Veji.

Dass die Etrusker von den Griechen lernen mussten, war in der Einseitigkeit ihrer künstlerischen Anlage begründet. Je weniger sie z. B. den menschlichen Körperbau in seinem Organismus begriffen u. s. w., waren sie genöthigt, die stilistischen Gesetze für seine Wiedergabe von den hellenischen Bildwerken zu entlehnen. Die bekannten Grabgemälde von Veji[1]) —

[1]) Micali, Monum. ined., t. LVIII, 1—3. — Canina Etruria Marittima I, 135. — cf. Annali dell Inst. 1863, p. 336 sgg. (Helbig).

ein Anschauungsobject, welches ich übrigens auch sonst vorziehe, an das Ende dieser Vorperiode, anstatt, wie Helbig, an den Anfang der folgenden archaischen Epoche zu stellen [1]) — erinnern hier nicht nur im Allgemeinen an griechische Vorbilder, man hat bestimmter sogar in dem Proportionssystem der dargestellten menschlichen Figuren den Einfluss der „melischen" Thongefässe erkannt.

Wenn dieser Entwicklungsgrad der griechischen Vasenfabrikation aber andererseits von diesen Gemälden doch wieder überschritten erscheint und abgesehen von den gewöhnlichen Mängeln der etruskischen Künstler (der fehlenden tektonischen Gliederung, dem Uebertreiben im Schlanken und Breiten bei den Gliedmassen der männlichen Gestalten) [2]) auch im Streben die Form

---

[1]) a. a. O. cf. Brunn in den Annali d. Inst. 1866, p. 422 sgg.

[2]) Regellos sind die Figuren (Pferdelenker, Reiter, Krieger mit Streitaxt [wie auf der Bologneser Situla], Hunde und sonstiges Hausgethier) in den Raum hineingestreut. Doch macht sich hier eben der Einfluss derselben vorbildlichen Webekunst geltend, welche auch in dem teppichmässig den ganzen Vasenkörper überziehenden Ornamente der melischen Gefässe nachwirkt, und dem — wie wir glauben — auch die seltsame Colorirung der Thierleiber in dem vejentischen Gemälde zuzuschreiben sein wird. cf. ein Pferd R. von der Thüre des Grabes mit schwarzem Kopf und Hintertheil, gelber Mähne, rothgeflecktem Leibe, rothem Halse und roth und gelb gesprenkelten Beinen! Eine ähnliche wunderlich gestreifte und gefleckte Färbung kehrt bei den Thieren, vor Allem bei der phantastischen Sphinxgruppe unter dem Bilde wieder. — Dass fernerhin aber die übertriebene Breite der Brust, Schultern, des Gesässes und der Schenkel wie andererseits die über das Wahre gehende Verlängerung der dünnen Arme und Beine bei den menschlichen Figuren nicht blosses Ungeschick des Zeichners, sondern Ausdruck des stilistischen Principes war, die Körper

auszuführen sich ein abweichender Stilcharakter zeigt, ist dann das übrigens auch zeitliche Weitervorgerücktsein dieser Monumente auch als künstlerischer Fortschritt zu bezeichnen oder sprechen nicht vielmehr alle Symptome dafür, dass wir es hier mit einem — „Rückschritte“ dem griechischen Vorbilde gegenüber zu thun haben? [1])

---

kräftig und zugleich leicht elastisch darzustellen, scheint mir ein zutreffender Gedanke Helbig's zu sein. Blosse Sucht zum „Uebertreiben“, wie man seit Winckelmann als Charakteristikum der etruskischen Künstler zu wiederholen pflegt (cf. Abeken, Mittelitalien S. 308), spricht sich darin gewiss nicht aus. Während aber in der griechischen Zeichnung bei dem Streben die Formen zu stilisiren, alle Profile viel scharfkantiger und eckiger erscheinen, tritt in unserem Gemälde als Zeichen des Weiter- aber auch Zurückgeschrittenseins ein gewisser rundlicher, abgeschliffener Charakter in der Linienführung ein. So sind die Gelenke der Gliedmassen nie scharf angegeben; den Rücken der Pferde stellt eine einzige Bogenlinie, eine kegelförmig zulaufende den Bauch derselben dar. Und auch bei der Nachahmung des phantastischen Gethieres, wie z. B. bei den Flügeln der Sphinx, ist der bei den Griechen architektonische Ductus der Linien für eine weichlichere Form aufgegeben worden.

[1]) Die melischen Vasen sind den dreissiger Olympiaden zugeschrieben worden. Vergleicht man den Stil der oben erwähnten Straussenеier mit den sog. „korinthischen“ Gefässen, so ergibt sich ein ähnliches Resultat inzwischen eingetretener Verweichlichung. Für letztere Vasengattung pflegt die vierzigste Olympiade als die Zeit ihres Blühens zu gelten. Wenn nun andererseits Plinius (XXXIV, 152) Eucheir und Eugrammos in Begleitung Demarat's um die dreissigste Olympiade aus Korinth nach Italien kommen und sie dahin Malerei und Plastik verpflanzen lässt, so ist eine solche Tradition zwar nicht als blosse Mythe zu nehmen, mehr als das thatsächliche Verhältniss eines frühen Verkehrs Etruriens mit den korinthischen Colonien wird sie doch nicht ausdrücken können. cf. Abeken a. a. O. 290 ff. Kommt hinzu, dass auch Aegypten erst mit der XXVI. Dynastie — um 600 — dem griechischen Handel erschlossen wurde, so wird das runde Datum von 600 bis

In der principiellen Vertiefung dieses letzteren Erkenntnisses liegt in der That wie die historische Stellung dieser Gemälde, so auch die Formel für den eigenthümlichen Entwicklungsgang der etruskischen Kunst mit eingeschlossen. Denn es kommt nur darauf an, in diesen — jeden griechischen Kunsteindruck begleitenden — Reactionen den positiven Gegensatz voll und deutlich zu erkennen und die „Rückschritte“ stellen sich als das dar, was man die „Epochen“ des Nationaletruskischen in der Kunstgeschichte nennen könnte. In welcher Richtung aber diese gegensätzlichen einheimischen Elemente sich bewegen werden, kann nach den bisherigen Analysen über die Grundtendenz der etruskischen Kunst nicht mehr zweifelhaft sein.

Wichtiger noch ist, dass mit solcher Einsicht das Vorurtheil eines mühselig hergestellten Parallelismus der etruskischen mit den griechischen Stilperioden ebenfalls von vornherein beseitigt wird. Denn wie die abgerundeteren vejenter Gemälde immerhin beträchtlich jünger sein werden, als die Vasenbilder von Melos, welche strengere Alterthümlichkeit zeigen, so bringt die „Nachahmung“ überhaupt nicht nur die jedesmalige zeitliche Inferiorität der etruskischen Kunstschöpfungen gegenüber den hellenischen Originalen mit sich, die

---

500 für die geschilderte „decorative Epoche“ — welches wir vorschlagen — zwar nicht als Zeitpunkt für das einzelne Fundstück bindend sein, wohl aber die Grenzen dieser Entwicklung annähernd treffen. Höher über ol. 40, 50 (580—620 v: Chr.) hinaufzusteigen dürfte für die — durch Griechenland wenigstens vermittelten — Arbeiten nicht rathsam sein.

wiederholten Rückwirkungen des nationalen Kunstgeistes lassen dazu grössere Lücken in dem Zusammenhange der griechischen Einflüsse entstehen, welche die Anhänger ersterer Ansicht zwar mit äusseren Gründen zu umschreiben, nicht aber nach innerem Principe zu erklären vermögen. Warum hat, — wenn denn doch continuirliche Beziehungen Griechenlands zu Etrurien bestanden —, die Zeit des Phidias und des Praxiteles keine Spuren in der Kunst des letzteren Landes zurückgelassen und aus welchem Grunde folgt daselbst auf den nachgeahmten griechisch-archaischen unmittelbar (scheinbar) der hellenistische Diadochenstil?

Diese Erscheinung beweist für sich allein, dass die Entwicklung der etruskischen Kunst nichts mit dem Wechsel im Stufengange der verglichenen griechischen zu thun haben kann.

VII.

Keine monumentale Kunst bei den Etruskern.

Aber wenn die chronologische Parallele ihre Schwierigkeiten bietet, sind dann wenigstens die geistigen Aufgaben, welche die griechische Kunst im Verlaufe ihrer Entwicklung gelöst, von den „nachahmenden" Etruskern in entsprechender Reihenfolge übernommen worden?

Als die älteste decorative Kunst der Hellenen vermöge des Principes der räumlichen Gliederung einerseits und der Entwicklung in Benutzung des Stofflichen andererseits eine Höhenstufe erreicht hatte, wie sie etwa die Darstellungen auf der Lade des Kypselos oder des Thrones zu Amyklai uns repräsen-

tiren, lag in ihrem Wesen streng genommen nichts mehr, was einen höheren Fortschritt noch — nach monumentaler Richtung hin — bedingt hätte. Giebt doch die assyrische Kunst, welche nicht einmal auf allen Punkten, wie z. B. in der Raumgliederung, diesem Entwicklungsgrade nahe gekommen war, den deutlichen Beweis, dass der decorative Stil bei einer gewissen Ausbildung stehen bleiben kann. Dass nun dieser Stillstand in der griechischen Kunstgeschichte nicht erfolgte, liegt offenkundig nicht darin, dass der decorative Stil völlig umgestaltet wurde, sondern dass dieselbe einen neuen Ausgangspunkt für ihre fernere Entwicklung nahm. Auf dem Boden des Handwerks erwachsen, trat so die decorative Kunst neben den neuen Richtungen in die zweite Linie zurück und blieb fortan in dieser Dienstbarkeit, wie vollkommen auch immer sie ihre besonderen Zwecke erfüllte. Diese neue Anregung zu höherem künstlerischen Schaffen gab den hellenischen Künstlern die Religion. Denn nachdem sich aus allen Naturreligionen die Idee persönlicher Götter entwickelt und diese sich mit ethischem Gehalte erfüllt hatten, traten zwei Hauptforderungen an die Kunst heran, einmal die Person des Gottes in einer entsprechenden Form darzustellen, dann die heilige Wohnung für das Bild zu schaffen. Die Plastik und Tempelarchitektur entstand. Wie nun aber des griechischen Künstlers Ziel hierbei von Anfang an war, ein Kunstwerk zu schaffen, welches die Berechtigung seiner selbst in sich allein trägt, so kommt hinzu, dass ihn in diesem Bemühen die lebhafte Einbildungskraft

seines Stammes unterstützte, welche die Religion mit den idealen Gestalten der Dichtung erfüllt und mit einem natürlichen Zuge zum Schönen und Bedeutsamen eine ebenso reichhaltige als ästhetisch vollendete Mythologie hervorgebracht hatte.

Theologie der Etrusker.

Dem gegenüber ist nun zu bemerken, dass, wie die Etrusker keine eigentliche Mythologie besessen haben, ihre Götter und Dämonen als mehr abstrakte Begriffe einer Theologie auch sonst nicht recht geeignet waren, in die Formenwelt einer poetischen Bildkunst einzugehen. „Ihre Frömmigkeit liess“ vielmehr „die persönlichen Eigenschaften der Götter lieber im Unklaren, anstatt — durch mythologische Versinnlichung — in ihrer Individualisirung zu weit zu gehen“; für sie verdunkelte die Form nur den Begriff. Und wie bei solcher religiösen Gemüthsstimmung es erklärlich ist, dass priesterliche Formel und liturgisches Gebet die Stelle des „festlichen Gesanges“ bei allen öffentlichen Functionen dieses Volkes vertrat, so ist es auch einzusehen, warum dieses Vorherrschen der ritualen Elemente im Gottesdienste auch auf die bildende Kunst beschränkend einwirken musste. Haben daher den Etruskern in ihren den Griechen nachgeahmten Tempeln die Götterbilder[1]) nicht ganz gefehlt, monu-

[1]) Grosse Götterbilder sind aus dem alten Etrurien nicht erhalten. cf. Abeken a. a. O. 395. Das einzig erwähnte des „Jupiter“ in Populonia war ein (primitives?) Holzbildwerk. cf. Plin. XIV, 2. Doch nimmt man an, dass nach Analogie der etruskischen thönernen Antefixa Statuen aus Thon von tuskischen Meistern die Tempel des alten Rom füllten. Vgl. O. Müller, Etrusker IV, 3, 2. Ja ein Vejenter Vulka arbeitete die thönerne Statue des

mental oder gar im griechischen Sinne ideal sind diese Arbeiten gewiss nicht gewesen, wie ja auch die von diesem Volke ursprünglich beeinflusste römische Kunst in ihren Darstellungen der Götter wohl Repräsentanten abstract religiöser Begriffe,[1]) nirgends aber ein freies poetisches Schaffen erkennen lässt.

Wie die Religion der Etrusker demnach die geforderten neuen monumentalen Aufgaben ihrer Kunstthätigkeit nicht zu geben vermochte, dieselbe vielmehr im Bereiche des Handwerkes verblieb und hier dieselben Techniken, ja zum Theil auch die Darstellungsweisen nur fortsetze, so wird auch ein Eintheilungsprincip für

---

Jupiter im capitolinischen Tempel, wenn die neuere Lesart von Plin. XXXV, 45 Recht hat. Vgl. auch Vitruv. III, 3, 5: ornantque signis fictilibus aut aereis incuratis eorum fastigia Tuscanico more. cf. Detlefsen, De arte Romanorum antiquissima. Glückstadt 1867, 1868.

[1]) Die Giebelgruppen des capitolinischen Jupitertempels sind hierfür besonders charakteristisch. Es sind Reihen von Gottheiten in ihrem abstracten Sein ohne irgend welche Handlung zusammengestellt. Vgl. Archäol. Ztg. 1872, T. 57. Während in den griechischen Giebelgruppen überall Leben und Bewegung sich zeigt, ja selbst Stillstand in der Handlung nur auf den dem Ereigniss vorausgehenden Moment der geistigen Spannung (wie beim Westgiebel des Parthenon) deutet, sitzen hier die Götter nur da und „existiren". Vulkan freilich schmiedet, aber was und wozu? Sol und Luna erscheinen auf ihren Wagen, aber drückt diese Bezeichnung mehr als ihr allgemeines Wesen aus? Oder welche mythologische Verbindung haben gar Vulkan und Aeskulap mit einander? — So erscheint das Ganze nur als ein allgemein religiös dogmatischer Götterverein, nur allgemeine Cultusgedanken finden darin ihren Ausdruck. Darin liegt der fundamentale Gegensatz zu griechischer Auffassung. Derselbe abstracte Charakter spricht dann auch aus den Darstellungen von Aren, Silberschalen, Cameen, Münzen, welche die Kaiserapotheosen zum Gegenstand haben. Vgl. Brunn, Sitzungsber. d. k. bayr. Ak. d. Wiss. 1875, S. 7 ff.

Eintheilungsprinzip des etruskischen Kunstmaterials.

das etruskische Kunstmaterial nicht Gezwungenes haben, welches einmal die rein kunstindustriellen Arbeiten, in denen aus begreiflichen Gründen die Mischung der einheimischen mit fremden ornamentistischen Elementen länger andauerte, als eine besondere Gruppe ausscheidet, und ihnen auf der anderen Seite diejenigen Monumente als ein ungetrenntes Ganzes gegenübersetzt, in welchen mehr nationaler Sinn zur Geltung gelangt. Als solche Handelsartikel lassen sich aber fast alle der Erztechnik angehörenden Geräthe bezeichnen, auf deren fabrikmässiger Entwicklung der Export der Etrusker beruhte, während der specifisch tuskische Kunstgeist sich unverfälschter in den dem Gräberschmuck näher angehörenden Arbeiten offenbart, — in einer Reihe von Thonsarkophagen, Grabcippi's und den Wandgemälden.

VIII.

Die Bronzearbeit.

Ob gewisse Stilgesetze in der Kunstindustrie ihre Geltung haben, oder ob sie nicht hierfür bindend sind, ist eine Frage, welche — für die antike Kunst zumal — noch zu keinem endgültigen Resultate geführt hat. Der Hinweis auf Tradition und allgemeine Kunstströmung mag immerhin eine Erklärung für ihre Erscheinungen bieten. Vorsichtiger scheint es jedoch zu sein, derartige Bestimmungen nicht als Massstab für die Erzeugnisse des Kunsthandwerks zu nehmen, dieselben vielmehr auf ihre industrielle Seite hin zu betrachten und zu bedenken, dass oft diese Dinge selbst es sind — und nicht umgekehrt —, wonach der Zeit-

Stilgesetz für die Kunstindustrie.

geschmack, der Stil und die Technik sich verändern. Oder aus welch anderem Grunde, als dem Zuge einer gewissen Kunstmode will man es deuten, wenn die harte etrurische Metallarbeit noch gegen Ende des peloponnesischen Krieges in jedem guten attischen Hause sich einer besonderen Gunst erfreut[1]) und Kritias die „tyrsenische goldgetriebne Schale“ „*καὶ πᾶς χάλκος ὅτις κοσμεῖ δόμον ἔν τινι χρείᾳ*“ als das Beste seiner Gattung preist?[2]) War die Erztechnik für kleinere Geräthe[3]) in Athen nicht so verbreitet und trat hierfür vielmehr die feine Töpferarbeit ein? Und doch hat es an Erz selbst in Griechenland nicht gefehlt.

Aber auch der stilistische Charakter dieser Arbeiten selbst gibt zu ein paar principiellen Bemerkungen Anlass. Ueberblicken wir hier eine Reihe von Bronzereliefs, — die Bronzeüberzüge, von einen Wagen vermuthlich, aus Perugua,[4]) eine Kandelaberbasis von ebendaselbst,[5]) den Leuchter von Cortona,[6]) Dreifüsse,[7])

Bronzen aus Perugia und Cortona.

---

[1]) Der Komiker Pherekrates erwähnt bei Athenaeus der tyrrhenischen Leuchter. cf. Athen XV, 700 c. *Λυχνέων ἠργασία Τυῤῥηνική.*

[2]) cf. Athen I, 28 b. *Τυρσηνὴ δε κρατεῖ χρυσότοπος φιαλη κ τ λ.*

[3]) Auch die Bronzespiegel sind in Griechenland nur sehr selten gefunden worden.

[4]) Die einzelnen Theile davon in München, Perugia und London verstreut. cf. Brunn, Glyptothek, Nr. 32—38; Micali, Antich. Mon., t. 28—31 u. t. 45 (London).

[5]) In München, eine dritte Seite davon in Perugia. cf. Brunn, Glyptothek nr. 44. Micali, l. c. t. 29, 7, 8.

[6]) Micali, Mon. ined., t. 9, 10. cf. Mon. dell' Inst. III, t. 41, 42.

[7]) Mon. dell' Inst. III, 43 und IV, 69.

ein Bronzerelief,[1]) welches im „Museo Gregoriano“ publicirt worden, — so haben zwar alle diese Arbeiten das Gemeinsame, dass sie dieselbe archaische Modellirung zeigen, ohne dass es deshalb doch möglich wäre, die genauere Kunststufe für die einzelnen derselben zu bezeichnen. Immerhin spricht sich ein bedeutender Fortschritt von den erstgenannten peruginer Reliefs zu den Darstellungen auf der Kandelaberbasis aus, welche als ein Beispiel von feinstem Archaismus gelten können, welches uns die Bronzetechnik der Etrusker hinterlassen hat, während in dem Figurenfriese auf der Bronzelampe von Cortona dieser archaische Charakter nur wie mit Bewusstsein festgehalten zu sein scheint und daher auch der Zeichnung der Köpfe namentlich ein gezwungenes Aussehen verleiht. Wenn nun andererseits selten etwas so rein tektonisch stilisirt, wie gerade diese Bronzelampe in der etruskischen Kunst erscheint, sollte da dieses bewusste Beibehalten von archaischen Stilformen in einer offenbar vorgerückteren Periode nicht etwa in einer tieferen Beziehung derselben zu dem Geiste der tektonischen Auffassung zu suchen sein und der „Archaismus“ allerdings eines jener Stilgesetze bilden, welches die Geräthetechnik der Etrusker — selbst in den Zeiten einer freieren Kunstentwicklung noch — mit innerer Consequenz beherrscht hat? Auch das Tektonische will nur die Masse in ihren eckigen, aber präcisen Linien, nicht das wirkliche Leben in der Zusammensetzung der geräthlichen Theile wiedergeben.

archaisch und tektonisch.

[1]) Museo Gregoriano I, t. 39. — cf. Micali, Antich. Mon., t. 40. Reifferscheitt, Annali 1867, p. 365 ss.

So wäre es denn erklärlich, warum eine entsprechende Zurückhaltung in der Formengebung des archaischen Stiles die Anwendung desselben zum Schmucke der Geräthe besonders geeignet macht. Auch die einzelne, in ihren Massen sorgfältig umschriebene Figur gewänne in solcher Decoration die Bedeutung eines tektonischen Elements, wie anderseits die Darstellungsweise in den schmalen Streifen des Heraklesschildes [1]) sowohl, wie auf griechischen Vasenbildern und etruskischen Kandelabern, — deren Inhalt sonst nicht recht in das Schema des Ganzen hineinpasst —, von Brunn [2]) nur aus gleichen tektonischen Beziehungen erklärt worden ist.

Immerhin wäre mit einer solchen Deutung der Versuch gemacht, das verhältnissmässig späte Vorkommen von archaischen Kunstwerken im antiken Verkehrsleben aus inneren Gründen zu erklären, da äussere Daten uns sowohl hier, wie bei jeder anderen etruskischen Kunstepoche im Stiche lassen.

Stilmängel der Bronzen.

Dass nun aber die erwähnten Monumente — trotz des mehr oder weniger deutlichen griechischen Einflusses — auch wieder als specifisch etruskisch sich erweisen, legen dieselben Mängel dar, welche ich oben bei Besprechung der vulcentischen Büste und der Buccherovasen auseinander gesetzt habe. Die gleiche Disharmonie im Stile spricht sich hier in den bunt zu-

---

[1]) Die Medusa auf unserer Lampe fordert so gut den Vergleich mit dem Phobos auf dem Heraklesschilde durch ihre Anordnung heraus, wie solche Bezüge ebenfalls die stilisirte Wellenlinie und der Thierfries geben. cf. Mon. d. Inst. III, t. 41, 42.

[2]) Vgl. Abh. d. k. bayr. Akad. 1. Cl. XI. Bd. III. Abth.

sammengestellten Motiven der peruginer Bronzen,[1]) wie an den sorgfältiger gearbeiteten Gruppen an den erwähnten Dreifüssen [2]) aus, und auch das Beste in seiner Art darf hierüber nicht täuschen. Das vortreffliche Handwerk, welches sich in der sauberen Austiftelung des Einzelnen bei der Münchener Kandelaberbasis bemerkbar macht, mag bei der auch sonst ganz dünn und hoch herausgearbeiteten Technik den Eindruck des Feinen und Eleganten wesentlich erhöhen, in den Grundverhältnissen des Körperbaues der dargestellten Figuren dagegen lässt sich doch wieder der Mangel des inneren Verständnisses seitens des etruskischen Künstlers nicht übersehen.[3]) Ja dieses Grundübel

---

[1]) Vgl. Brunn, Glyptothek, S. 43. Auch hier ist ein seltsames Gemisch asiatischer und griechischer Figuren — wie auf den Buccherovasen — offenbar nur aus dem Bedürfnisse, den Raum zu füllen, zusammengestellt. Medusaartiges Wesen, das zwei Löwen packt, eine Jagdscene mit Meerpferd, eine Meerfrau dann, an welche sich wiederum eine Jagd anschliesst, Brunn Nr. 32, 33, — Löwen und Sphinxe endlich dazwischen, ibidem Nr. 36, — daraus lässt sich keine Deutung finden. Auf der anderen Seite erscheint gerade dieses Beispiel wie eine Illustration zu dem, was ich oben über das Entscheidende in den menschlichen Bildungen gesagt habe. Während nämlich die phantastischen Figuren genau das asiatische Schema nachahmen, die Löwen aber ganz den griechischen Charakter zeigen, tritt in den menschlichen Gestalten bei den Jagdscenen die unverhohlene etruskische Eigenart hervor; steif und derb wie diese gezeichnet sind, geben sie nur die platte Wirklichkeit wieder.

[2]) cf. Mon. d. Inst. III, 43. IV, 69. — Thierkämpfe, zwei Satyrgruppen, Juno mit Herkules als Genius Jovialis zusammengestellt.

[3]) Vgl. Brunn, Glyptothek S. 55, Nr. 44. Siehe die äusserst feine Gravirung an dem Ziegenfelle der Juno, und der Löwenhaut des Herkules in der Darstellung. Vergleicht man dagegen das Knie der letzteren männlichen Gestalt mit dem in München dicht daneben stehenden Apollo von Tenea (Brunn a. a. O. Nr. 41),

etruskischer Kunstauffassung musste sich folgerichtig endlich auch bei der Zusammensetzung der tektonischen Theile von Einfluss zeigen, wie denn in der That diese Verbindung durchweg als eine lose und unorganische erscheint und der Contour in der Zusammenfügung der einzelnen Stücke dieselben nicht — wie bei den hellenischen Kunstgeräthen — zusammengewachsen, sondern nur wie gegenseitig im Futterale steckend gibt.[1]) Ein äusserliches Spiel mit den Formen selbst vernichtet dann vollends den einheitlichen Eindruck.[2])

Thyrrhena sigilla.

Wie nun auch die von Horaz als Kostbarkeiten gerühmten „Tyrrhena sigilla“ [3]) in dieselbe kunstindustrielle Rubrik hierher gehören und in zahlreichen einzeln gefundenen Bronzestatuetten [4]) als solche wieder

---

so giebt sich der ganze Unterschied zwischen etruskischer und griechischer Kunst recht kund. Wie unvollkommen nämlich auch dieser Körpertheil von der letzteren Statue immerhin gebildet sein möge, der hellenische Künstler war doch bemüht, die Form der Natur selbst nachzuahmen, während bei dem Etrusker die Behandlung derselben rein decorativ erscheint.

[1]) Das lässt sich ebenso vom Münchener Kandelaber, wie von den oben erwähnten Tripoden behaupten. cf. Mon. d. Inst. III, 43. VI, 69. Das Tektonische ist stets nur so weit gelungen, als es Mustern aus griechischer Fabrik nahe kommt.

[2]) Wie wenn Frösche unter den Füssen der Tripoden (ibidem) gebildet werden. Die barocke — und nicht „sinnige“ — Idee P. Vischer's mit den Schnecken unter dem Sebaldusmonumente in Nürnberg findet hier gleichsam ihr Vorbild.

[3]) Epist. II, 2. 181.

[4]) Micali, Mon. ined. t. 11 ss. Es ist schwer, darin eine Reihe festzustellen. Das Einzelne (wie Gewänder, Haare, der tutulus) ist fein gezeichnet, doch legt sich diese Gravirung über unmodellirte Formen. So zeigt recht wieder den Mangel des „totum ponere“ die kleine nackte Tiniafigur ebendaselbst t. XI, 2; wie anders pflegt hier entsprechendes Altgriechisches zu erwärmen!

erkannt worden sind, so kann es doch nicht in meiner Absicht liegen — abgesehen davon, dass sich auch an ihnen wieder die oft wiederholten Mängel des specifisch Etruskischen in Zeichnung und Modellirung nachweisen lassen — hier wie auch fernerhin in ein umfangreiches Material mich zu verlieren, sondern nur das Prägnante hervorzuheben, was jeder Stilepoche ihren eigenthümlichen Charakter verleiht. Wenn mir von solcher Bedeutung nun aber auch — trotz und mit dem Zweifel des antiken Ursprungs — die „capitolinische Wölfin“ für die archaische Periode der Etrusker erscheint, so ist diese Ueberzeugung nicht minder aus der Betrachtung derselben Unvollkommenheiten, welche alle Körperbildung der tuskischen Kunst kennzeichnen, gezogen, als der Ergründung jener positiven Eigenschaften verdankt,[1]) deren eigenthümliche Energie jedes wahrhaft

Die Wölfin des Capitols.

---

[1]) Micali, Antich. mon. t. 42. Trotz des Eindruckes einer gewissen Würde, wie sie auch archaischen griechischen Werken eigen zu sein pflegt, darf man sich über das innere Wesen dieser sauber gearbeiteten Bronze nicht täuschen lassen. Auch hier kommt alles Verständniss des etruskischen Künstlers von „aussen her“, wie die Anordnung der Haarlöckchen-Frisuren zeigt, bei welcher auf die Verhältnisse des Körperbaues des Thieres selbst nicht Rücksicht genommen ist. Aber wer kann bei alledem in Haltung und Ausdruck der um ihre Schützlinge besorgten Wölfin die Naturwahrheit leugnen, welche — wenn sie an mittelalterliche Kunstauffassung erinnert (vgl. J. Burckhardt, Cicerone, 4. Aufl. I, 169 h) — nur was ich betonen will, beweist: dass die etruskische Kunst Vorläuferin und Begründerin für die des Mittelalters ist? Mittelalterlich-roh und etruskisch-ungeschickt fallen neben den gleichen Tendenzen, denen sie zum Ausdruck dienen, in eine Rubrik. — Aus demselben Grunde, aus welchem diese Bronzestatue etruskisch, muss die unbegreiflicherweise von einzelnen Kunsthistorikern noch immer für „echt tuskisch“ gehaltene „Chi-

nationale Kunstwerk unter den hier zu besprechenden Monumenten an sich trägt und welche zu erörtern nun auf der anderen Seite meiner Aufgabe liegt.

IX.

Die Schule von Cäre.

War die an den Inkunabeln der etruskischen Kunst nachgewiesene Grundrichtung derselben als das Streben nach einseitiger Wiedergabe des Individuellen in den Erscheinungen von mir definirt worden und hatte diese Tendenz — wie ich desgleichen an den Beispielen gezeigt habe — eine Vernachlässigung des „totum ponere“ in der menschlichen Körperbildung wie in der Figurencomposition und folgerichtig auch in der Zusammensetzung der tektonischen Theile nach sich gezogen, so ist doch die Beobachtung des etruskischen Künstlers vorzüglich, wo dieses innere Verständniss des Organismus nicht so streng zur Sache gehört und

Organ und Inhalt der etruskischen Kunst.

mära“ aus der Zahl der hierher gehörigen Monumente ausgeschlossen sein. Oder springt der Unterschied denn nicht in die Augen, der in der streng stilisirten Mähne des Löwenkopfes zu den rohen Frisuren der Wölfin, wie in dem ganzen organischen Leben des ersteren Werkes zu dem proportionslosen Naturalismus der etrurischen Bronze sich ausspricht? Auch die etrurische Inschrift hat für die Chimäre nichts Beweisendes. Sie kann eine Weihededikation gewesen sein, welche ohne organischen Zusammenhang mit dem Werke steht. Vgl. Müller, A. D. I, t. 58, Nr. 287. cf. Micali, Antich. Mon. t. 42, Nr. 2. — Wenn übrigens die „capitolinische Wölfin“ dasselbe von den Ogulniern 457 a. u. c. beim ruminalischen Feigenbaume aufgestellte Original darstellt, so würde dieses Factum beweisen, dass die Kunst in Rom um 300 v. Chr. noch einen ganz archaischen Charakter trug, was mit meinen sonstigen Ansichten nicht in Widerspruch steht. cf. Livius, X, 23. Dionys. I, 79. vgl. N. Rhein. Mus. IV, 490 ff.

es genügte, dasjenige wiederzugeben, was nur das Auge in dem Schein der Dinge sah.

So ergibt sich hiermit das in allen Techniken sich gleich bleibende „realistische“ Organ der nationalen etruskischen Kunst.

Hat ferner die tuskische Religion keine Mythologie von sich aus entwickeln können und fehlte somit auch den etruskischen Künstlern diejenige Anregung, welche die Hellenen von ihrem Götterglauben zu neuen monumentalen Aufgaben nach Ablauf der decorativen Epoche erfuhren, so drückt es auch nur die natürlichen Schranken der ersteren aus, wenn sie ihre Gegenstände für Malerei und Plastik — soweit sie national blieben — ausschliesslich dem Gebiete der Wirklichkeit entnehmen. Dass sie jedoch nicht ein Geistesbild des Allgemeinen daraus zu gestalten, sondern nur die Prosa des Besonderen wiederzugeben verstanden, drückt den „realistischen“ Inhalt der nationalen etruskischen Kunst für uns aus.

Wie nun aber die Porträtkunst dieser nationalen Epoche in directer Ableitung von jenen ersten Versuchen, wie sie die vulcentische Büste und die chiusiner Canopi uns gezeigt haben, zu betrachten ist, so finden auch die in den Sarkophag- und Cippenreliefs wie auch in sämmtlichen Grabdenkmälern sich gleichmässig wiederholenden Ceremonien- und Todtencultusdarstellungen in den rohen Ansätzen der vejenter Malereien nicht minder, als in den figürlichen Compositionen der ältestitalischen Periode ihr geschichtlich bedingtes Prototyp und hier endlich bietet sich die Gelegenheit, die von

allen fremden Einflüssen losgelöste oder doch in entschiedener Reaction sich denselben gegenüber befindende italisch-etruskische Kunst in ihren eigenen Tendenzen sich fortentwickeln zu sehen. Da jedoch hinsichtlich der Monumente, welche in diese nationale Epoche gehören, in umfangreicherer Weise durch die anfangs erwähnten Brunn'schen und Helbig'schen Aufsätze in den Annali d. J. vorgearbeitet worden ist, so wird ein mehr compendiarischer Nachweis für die betonten Gesichtspunkte gestattet sein, welche die realistische Auffassung und Ausführung der von den etruskischen Künstlern behandelten Gegenstände in den Vordergrund stellen.

Grabgemälde von Cäre.

Lag in dem Aufreihen der Figuren auf der bologneser Bronzesitula eine gewisse Auswahl und poetische Frische, so tritt in den wenigen Gestalten, welche uns ein cäretaner Grabgemälde [1]) erhalten hat, eine aus-

[1]) cf. H. Brunn, Annali dell. Inst. 1859, p. 325 ss. Mon. d. Inst. VI, t. 30. Gemälde auf Terrakottaplatten (enkaustisch?) eingebrannt, was schon eine grosse technische Fertigkeit voraussetzt. Als religiöse Function wird die dargestellte Scene durch einen brennenden Altar in der Mitte charakterisirt, vor dem ein unbärtiger Mann mit dem Gestus des Betens sich befindet. Eine Säule daneben scheidet wohl nur symbolisch einen geschlossenen und offenen Raum. In religiöser Andacht schreiten die Leidtragenden heran; andere sitzen sich in einer Art Gedächtnissfeier mit dem Ausdrucke der Trauer gegenüber. Denn dass es sich nur hierum und nicht etwa um Richter in der Unterwelt (vor denen die Todte dann doch erscheinen musste) bei den männlichen Figuren handelt, wird durch das Bild der Seele über ihnen klar gemacht. Eben solche sitzenden Gestalten gibt die Abbildung bei Micali, Mon. ined., t. 56. Das Motiv muss sich daher wohl auf eine bestimmte Sitte bei der Bestattung beziehen.



gesprochene Nüchternheit und Langweiligkeit entgegen, welche sich durch phantasielose Beobachtung eines hier wiedergegebenen realen Vorgangs allein erklärt. Auf solche Weise fanden sich leidtragende Verwandte zu einer cäremoniellen Todtenfeier zusammen, mit solcher Haltung und Geberde opferten sie, schritten sie in Processionen zum Altare heran oder setzten sie sich zu einer besonderen Art von Gedächtnissfeier nieder. Nichts kann nach Brunn's deutlichen Auseinandersetzungen verkehrter sein, als irgendwelche griechisch-mythologische Bezüge [1]) in dieser nur durchaus der Wirklichkeit entnommenen Darstellung entdecken zu wollen. Das einzige dämonische Wesen, welches hierbei erscheint, ist nach Brunn als „Thanatos“ zu erklären, welcher die Todte zuerst in Empfang nimmt und der Unterwelt zuführt. Ebenso nur ein Bild der Verstorbenen drückt das kleine weibliche Wesen aus, welches als „Seele“ über den in stummer Trauer sich gegenübersitzenden Männergestalten schwebt.

---

[1]) Wegen des die weibliche Gestalt entführenden Dämons hat man an — Iphigeniens Opferung gedacht. Haltung und Kleidung der ersteren zeigen jedoch, dass sie nur eine Leiche darstellen kann, nicht die lebend entrückte Agamemnonstochter. Ebensowenig passt die Deutung des sitzenden Preisrichters auf Philoktetes. Die Schlange unter seinem Stuhle gibt nur die allgemeine Beziehung zum Todtencultus an. Gerade solche Gestalten erscheinen auf einer Art Tribüne bei den in den folgenden Gemälden dargestellten Todtenfestspielen öfters. Von ihnen holen sich z. B. ihre Belohnung die Sieger in dem chiusiner Bilde, das Mon. d. Inst. V, t. 16 publicirt. So ist auch hier der „Philoktet“ vielmehr als eine Figur aus der sich daran schliessenden Todtenspiel-Scene zu betrachten, welche in unserem Gemälde verloren gegangen ist.



Energischer wird jedoch das Gemälde als ein einfaches Gegenbild des realen Seins noch durch die charakteristische Formenbildung betont. Wie diese nämlich durchaus nicht mehr ein ängstliches Suchen, sondern ein dem künstlerischen Wollen entsprechendes Können bezeugt, so ist dem etruskischen Maler hier nicht nur das Bezeichnende einer gewissen Nationalphysiognomie in der Schädelform und dem Gesichtsausdrucke seiner Gestalten gelungen, auch in den Proportionen ihrer Körper spricht die Race bestimmter Art. Gibt sich hier aber wieder ein deutlicher Unterschied darin kund, dass die ruhenden Figuren freier erscheinen als die heftiger bewegten, in denen sich eine auffallende Unbeholfenheit zeigt, so hängt dieses ebenfalls mit der einseitigen Naturbeobachtung des etruskischen Künstlers zusammen. Wie nämlich der Realismus seiner Auffassungsgabe die eigenthümliche Natur der todten Stoffe selbst mit den primitiveren Mitteln dieser Kunststufe vortrefflich wiederzugeben verstand, so blieb er auch dort Meister, wo das Auge die ruhende Stellung, den stetigen Ausdruck gewisser Modellfiguren als solche copiren und in ihrem äusseren Scheine festzuhalten vermochte. Der sogenannte Philoktet (sitzende Preisrichter) erscheint relativ freier, als die äginetischen Figuren — so leicht ist die Wendung des Körpers und die ihm folgende Faltenbewegung des Gewandes gegeben. Ja man könnte über das Verdienst des künstlerischen Verständnisses der Etrusker eher zu niedrig zu urtheilen meinen, wenn man die gleichfalls sitzenden Gestalten der „Trauernden“

näher betrachtet. Denn nicht nur ist die momentane Stellung derselben — in ihrem Gebückt- und In-sich-Versunkensein — auf das Genaueste copirt, auch im geistigen Ausdrucke ist alles, was als wichtig befunden worden, auf überraschende Weise nachgeahmt.

Allein gleich die nächste Figur rechts von dieser Gruppe zeigt, dass der Künstler für die Wiedergabe wirklicher Bewegung z. B. doch wieder unfähig war.[1]) Wie hier ein inneres Verständniss des menschlichen Körpers erforderlich erscheint, so lässt ihn seine rein äusserliche Naturbeobachtung im Stiche und er wird unbeholfen und plump, wo er eben noch leicht und ungezwungen war. Die Grundrichtung dieses Gemäldes ist wie jene der vulcenter Büste auf die Wirklichkeit gestellt, das Streben des primitiveren Plasten wie des vorgerückteren Malers geht dahin, das von den Eindrücken wiederzugeben, was ihr Auge sah: keine Spur verräth sich dagegen bei ihnen von einem freien Schaffen von Innen heraus.

Sarkophag-gruppe aus Cäre.

Unter dem gleichen Gesichtspunkte lässt sich nun auch die ebenfalls aus Cäre stammende und desgleichen von Brunn meisterhaft analysirte Sarkophaggruppe betrachten, von der auch Mon. dell' Inst. VI, t. 59 eine

---

[1]) Das Auftreten mit beiden Sohlen beim Schreiten, so dass die Figur den Eindruck macht, als wolle sie Stufen hinaufsteigen. Dazu sind die Arme auch noch enganliegend gegeben. Aehnliches kommt nun freilich in den Motiven von assyrischen Reliefs vor, doch bedeutet es hier nicht nur Schema, sondern ist aus dem Streben eine gewisse Variation in die Gestalten hineinzubringen zu erklären.

exacte Abbildung zeigt.[1]) Auch hier kommt wieder der etruskische Künstler der Naturwahrheit scheinbar näher, als für den Hellenen dieses auf der entsprechenden archaischen Stufe durch das Streben dem Dargestellten eine bestimmte Stilisirung zu geben[2]) möglich war. Auch tritt die Illusion durch die Färbung noch hinzu, um den Eindruck der Wirklichkeit frappanter, ja peinlich zu gestalten. Aber abgesehen von der sorglichsten Ausführung des Details,[3]) spricht sich auch namentlich in der Haltung und Geberde der Hände seitens der Frau eine gewisse Grazie der Auffassung aus, welche uns die grundsätzliche Verschiedenheit der etruskischen von der griechischen

---

[1]) cf. Annali dell' Inst. 1861, p. 391 sgg. — Mann und Frau in traulichem Beisammensein auf dem als Ruhebett gebildeten Sarkophagdeckel gelagert. Attribut, wie die eigenthümliche Handhaltung der Frau sind wohl so zu ergänzen und erklären, dass sie sich aus der erhobenen Rechten mit einem Salbgefässe Oel in die flache Linke träufelte. Die Rechte des Mannes, der seinen Arm zuthulich um den Hals seiner Gefährtin schlingt, dürfte einen Fächer gehalten haben. Auch fehlt dieser wiederum weder der Tutulus, auf dem porträtmässigen Kopfe, noch — Löcher für Ohrringe!

[2]) So ist bei den hiermit zu vergleichenden Figuren auf dem Harpyienmonument zu Xanthos die Gewandung aus einem stilistischen Principe entweder in künstliche Falten gelegt oder eng an den Körper anschliessend gegeben. Bei dem etruskischen Künstler fehlt dagegen diese bestimmte Stilisirung; er ist dabei nicht herb, aber auch nicht principiell in seiner künstlerischen Ausdrucksweise: er nimmt die Gewandparthien im Einzelnen.

[3]) Vgl. das Kissen, auf dem die Figuren mit ihrem Oberkörper ruhen, und welches deutlich als aus Leder bestehend charakterisirt ist; dann der unstilisirte, aber realistische Faltenwurf in der Gewandung, das Schuhwerk, die Nägel an den Zehen des unbeschuhten Mannes: überall ist die Beobachtung des Einzelnen vortrefflich.

Naturbeobachtung recht klar wieder vor Augen legt. Wenn letztere nämlich zuerst der Bildung des menschlichen Körperbaues als einem Ganzen ihre künstlerische Aufmerksamkeit widmet, dann Leben und Rhythmus in die Fügung der Gliedmassen hinein zu bringen trachtet, zuletzt aber erst auch für den geistigen Ausdruck Platz findet, nimmt der etruskische Künstler geradezu den umgekehrten Weg. Er geht, wie die Händehaltung eben beweist, vielmehr von der Empfindung bei der Belebung seiner Gestalten aus, sucht sich auch hier die Ruhe ihrer Existenz mit Vorliebe und lässt das Ganze ihrer Körperbildung in einer laxen Formengebung unberücksichtigt. Fehlt somit seiner künstlerischen Ausdrucksweise diejenige Bestimmtheit, welche die herberen griechischen Kunstwerke archaischen Stiles auszeichnet, so hat er auf der anderen Seite doch sein Ziel erreicht, indem er mit der Beobachtung der rein individuellen Züge das Bild der Persönlichkeit in den Vordergrund zu rücken weiss und damit eine Selbstständigkeit seinem Werke leiht, welche es in entschiedenen Gegensatz zu jedem griechischen Einfluss stellt.

Wenn ich daher oben das Gesetz des Fortganges der etruskischen Kunst als ein solches der Reactionen des einheimisch-nationalen gegen das fremd-griechische Element bezeichnet habe, so stellen diese cäritischen Denkmäler nicht nur den ersten vollkommensten Rückschritt zur rein etruskischen Anschauungsweise dar, sie lassen sich gewissermassen als den Höhepunkt dieser nationalen Richtung betrachten. Denn wenn

uns auch die Uebergangsstufen,[1] welche von der ersten decorativen Epoche zu dieser „streng archaischen“ Entwicklung führen, sich nie ganz deutlich der Forschung darlegen werden, so viel wird aus einer genaueren Prüfung der hierher gehörigen Monumente doch klar, dass wir es von dem fraglichen Zeitpunkte der cäritischen Kunstwerke an mit einem entschiedenen Abfalle von dem obigen Stilisirungscharakter, mit einer „decadenza dell' arcaismo“ zu thun haben, welcher vollkommener und gleichsam sich selbst mehr überlassen in den schon erwähnten Grabcippi- und Sarkophagreliefs ercheint, doch in gleicher Weise auch für die bekannten cornetaner und chiusiner Gruftgemälde als Fort- und Rückschritt gilt.

Höhepunkt und Décadence des Archaismus.

X.

Als wahrhaft national-etruskisch sondert sich aber die bestimmte Gruppe von runden Grabaltären und

Grabcippi und Sarkophage aus Chiusi und Perugia.

---

[1]) So steht auf einer Art Mittelstufe zwischen der vulcentischen Büste und der cäretaner Sarkophaggruppe eine Stuckfigur, welche Micali, Mon. ined. to. 26, 2 wiedergibt. Ein roh aufgezapfter Klotz aus einer Art Stuck, dem die Beine nur angeschoben und die Hände desgleichen aus Nenfro angesetzt sind. Der Kopf ist aus besserem Steine gebildet. Bei alledem spricht in der runden Form des letzteren mit den schwarz gefärbten Haaren, den gemalten Augenbrauen und rothen Backen eine gewisse Lebendigkeit, welche frappirt und einen geradezu komischen Eindruck macht. Uebrigens liegt in der Benutzung dieser weichen und bröckligen Steinarten mit ein Grund, weshalb keine eigentliche monumentale Plastik sich bei den Etruskern entwickeln konnte. So leicht sich das individuelle Empfinden in diesem nachgiebigen, thonerdigen Materiale aussprechen liess, so gewiss ist es, dass der härtere Marmor die hellenischen Plasten von Anfang an an viel bestimmtere Kunstformen band.

Sarkophagen aus Chiusi und Perugia [1]) von den übrigen Monumenten [2]) nicht nur durch ihren specifischen Inhalt ihrer reliefirten Ornamente, sondern auch durch die stilistische Behandlung der letztern aus. Wie hier derselbe Gegenstand wie auf dem cäretaner Grabgemälde als Todtenausstellung und -Feier mit den sich daran anschliessenden Opferzügen und Festspielen sich in den genannten Reliefs gleichmässig wiederholt und sie als Eine Gattung charakterisirt, so ist auch die an griechisch-archaische Zeichnung anklingende Formenbildung von demselben realistischen Princip der cäritischen Schule durchdrungen, nur dass der Stil bei stellenweiser Feinheit und Solidität [3]) in eine zunehmende Routine sich verliert und schliesslich in eine decorative Rohheit ausartet, welche uns in der rein äusserlichen Fassung ihrer Verzierungsweise [4]) deutlich an die Mängel der be-

---

[1]) Micali, Antich. Mon. t. 54, 56. — Mon. ined. t. 26 sgg. — Mon. dell' Inst. VIII, t. 2; IV, t. 32. Conestabile, Mon. di Perugia, tv. 39.

[2]) Wie sich kleinere dem cäretaner Sarkophage ähnliche Aschenkisten in der ehemaligen Campana'ischen Sammlung befunden haben, einzelne Köpfe entsprechenden Charakters aber die Antiquarien zu München und Berlin aufweisen, so kann man im Allgemeinen sagen, dass mehr Verbreitung als Vertiefung seit der cäritischen Epoche sich in dem erhaltenen Kunstmateriale bemerken lässt. In dieser Hinsicht liessen sich z. B. einige von Micali, Antich. Mon., t. 51, 1—3 publicirte Grabstelen zur Vergleichung herbeiziehen, welche in ihrem Ensemble oberflächlich an griechischen Einfluss erinnern, in dem Verständnisse des Körperbaues der Figuren in Relief darauf jedoch dieselben oft wiederholten Mängel der etruskischen Künstler zeigen.

[3]) cf. Micali, Mon. ined., t. 24.

[4]) cf. Micali, l. c. t. 25. Liegt in der Reliefbehandlung an sich schon ein durchgreifender Unterschied zu griechischer Kunst-

sprochenen Buccherovasen gemahnt. Tritt uns daher die gleiche Anlehnung an die baare Wirklichkeit in dem behandelten Stoffe, dieselbe individuelle Bildung bei den einzelnen Figuren der Schilderung entgegen, so lässt es sich auf der anderen Seite nicht leugnen, dass der dargestellte Opferzug auf dem peruginer Sarkophage einen Vergleich mit dem Sujet der Bronzesitula nahe legt, so zwar, dass aus der dortigen naiven Auffassung des Gegenstandes hier eine nüchterne Aufzählung aller Einzelheiten des Vorganges bis auf den schnüffelnd vorangehenden Wolfshund geworden ist, doch immerhin mit einer äusseren Uebereinstimmung, welche sich nicht auf eine blosse Zufälligkeit gründen kann.[1]) Ob diese

---

weise, indem die einzelnen Platten nur gesägt sind, der Contur darauf aufgezeichnet und der Grund rings herum herausgehoben wird, sodass, wie die nackte Oberfläche allein durch die Säge hergestellt erscheint, auch die Figuren selbst nicht eigentlich modellirt, sondern nur von dem Contur weggeschnitten worden, so beweist das mangelnde Verständniss für das organisch Tektonische noch frappanter, wenn z. B. der Kopf einer Figur als nicht mehr mit Platz habend weggelassen wird. Deshalb macht der Figurenfries den Eindruck, als ob er rein äusserlich um den Cippus herum geklebt wäre, wobei es dem handwerksmässigen Verfertiger gleichgültig war, wo das einzelne Moment hinfiel; kam es über den Rand zu liegen, so musste es eben abgeschnitten werden. Denn dem Etrusker war es nur um die Decoration, nicht um das Tektonische noch Stilgesetz darin zu thun.

[1]) Mon. dell' Inst. IV, t. 32. Conestabile, Mon. d. Perugia, t. 39. Man hat einen ver sacrum, eine Auswanderung etruskischer Völker in dem dargestellten Zuge erblicken wollen. Aber was soll solch ein Sujet auf einem Sarkophage? Wie die als Barbaren sehr gut bezeichneten Gefangenen für sich beweisen könnten, haben wir es hier vielmehr mit einer Bestattungsprocession zu thun, an welche sich ein Todtenopfer anschloss, in dem die ersteren ihre traurige Gladiatorenrolle zu spielen hatten. Auch sonst lassen

Erscheinung aber deshalb als eine Reaction des altitalischen gegen das etruskische Kunstelement zu erklären sein wird, ja ob überhaupt hierauf sich eine Ansicht stützen dürfte, welche die etruskische Kunst nur als die einseitige Entwicklung von gleichmässigen altitalischen Traditionen nimmt?

Die Frage würde unbeantwortbar, wie jene andere nach den Zeitgrenzen aller dieser Monumente sein, käme uns hier nicht die schon erwähnte Serie cornetener und chiusiner Gemälde zu Hülfe,[1]) an der sich

sich ja in den Schilderungen dieser Reliefgruppe wie Mon. d. Inst. VIII, t. 2 stets nur die Bezüge zum Todtencultus erkennen, niemals jedoch ein historisches oder gar mythologisches Motiv. Die satyrähnlichen, stumpfnäsigen und bocksfüssigen Gesellen, welche bei dem Opfermahle dieser Darstellung vorkommen, sollen daher wohl auch keine eigentlichen Satyrn vorstellen, sondern als höhere, über der Wirklichkeit stehende Wesen mit den entlehnten Formen charakterisirt werden. Denn wie die namenlos obscöne hintere Seite dieses Sarkophages den derbsten Sinnengenuss als höchste Seligkeit preist, so wird auch mit der Opferung und dem Opfermahle als Inhalt der übrigen Darstellung nur der Hinweis auf das freudenvolle Leben der Unsterblichen gegeben, in welchem Zusammenhange daher auch die Satyrn als den Dimanes im Begriffe verwandte Gestalten sehr wohl zu erklären wären. An eine wirkliche bacchanalische Scene dem gegenüber jedoch zu denken, scheint die frühe Epoche dieses Kunstwerkes nicht zu erlauben. Mit bestimmterem Inhalt, als Tänzen zur Leier oder Flöte, Wettkämpfen in den verschiedenen Gattungen der griechischen Gymnasten, wiederholen sich diese Todtenfeiern und -Spiele in den Reliefdarstellungen der Cippen, von denen namentlich Micali, Mon. ined., t. 22 und 23 prägnante Beispiele gibt. Hier sehen wir auch auf einer tribünenartigen Veranda den Preisrichter, wie auf dem cäretaner Gemälde, thronen, der einem Diskuswerfen und dem Beginne eines Wettkampfes (Hoplitodrom) präsidirt. Tanz zur Leier: Micali Antich. Mon., t. 54, Leier und Flötenspieler auf t. 56.

[1]) cf. Annali dell' Inst. 1863, p. 336 sgg. (W. Helbig); Annal. 1866, p. 424 sgg. (H. Brunn); Annal. 1870, p. 42 sgg. (W. Helbig).

deutlicher als irgend je ein stufenweiser Fortschritt beobachten lässt und in deren künstlerischem Charakter alle jene nationalen Eigenthümlichkeiten zu höherer Prägnanz vereinigt erscheinen, welche ich bisher als einzelne Symptome aus den Denkmälergruppen herausgelöst habe. Ist nun aber der Fortgang auch im Stile dieser Gemälde im Allgemeinen auf solche Weise zu bestimmen, dass, wie die ältesten cornetaner Wandbilder sich noch an die beschriebenen von Cäre anschliessen, das nationale Element in ihnen doch nach und nach geschmälert wird und ein griechischer Einfluss sich geltend macht, welcher die Entwicklung der etruskischen Malerei bis an jene Grenzen begleitet, wo der Archaismus sein Ende nimmt, so leuchtet aus diesem Zusammenhange dasselbe Resultat einer schliesslichen Decadence des archaischen Gemäldestils ein, nur dass, was bei der Betrachtung des Bronzegeräthes oben auf äussere Gründe zurückgeführt werden durfte (Kunstmode, industrieller Stil), hier seine principiellere Erklärung fordert.

Die Epochen der Wandmalerei.

Sie liegt, wie wir schon wiederholt angedeutet haben, in dem Wesen der etruskischen Reaction, wodurch das Festhalten an nationalen Traditionen in dem Stile der Wandgemälde einerseits, als auch namentlich das Unvermittelte des Uebergangs von jenen letzten chiusiner Gemälden zu einer frei entwickelten hellenistischen Kunstrichtung, wie sie die „Tomba dell' Orco“ zu Corneto und die „Pitture d'Orvieto“ zeigen, gegeben ist. Denn wie der Widerstand der realistischen Anschauungsweise der etruskischen Künstler es an und

für sich schon nie zu einer reinen Wirkung der hellenischen Stilgesetze kommen liess, so musste diese Opposition entscheidend werden, als es jenen Riesenschritt der Entwicklung, welchen die griechische Kunst in dem Einen Jahrhundert bis auf Phidias nahm, nun auch ihrerseits nachzuthun geboten war. So wenig nun aber die geistigen Aufgaben, welche das griechische Leben an die monumentale Kunst stellte, in dem etruskischen Particularismus irgendwie ihr Gegenbild fanden, so wenig Veranlassung konnten auch die Etrusker darin sehen, von ihrem realistisch-archaischen Mischstile — (der sie ja im Ausdrucke der porträtmässigen Wirklichkeit stellenweise viel weiter, als die Hellenen auf der entsprechenden Entwicklungsstufe geführt hatte —) abzugehen; ja sie nöthigten die hellenische Kunstindustrie, — falls sie von weiterem Einfluss auf ihr nationales Leben bleiben wollte —, mit einem imitirten Stile auf die archaischen Kunstformen zurückzugehen, eine Thatsache, welche von Brunn[1]) in den nachgeahmt-archaischen Vasen der etruskischen Nekropolen nicht nur entdeckt, sondern mit ihren Consequenzen für die Zeitbestimmungen in der etruskischen Kunstgeschichte in überzeugender Weise erörtert worden ist. Nur um die positive Seite in dieser etruskischen Décadence noch einmal recht in's Licht zu rücken, sei mir daher ein kurzer Ueberblick über die Stilentwicklung in den cornetaner und chiusiner Wandgemälden gestattet, die zusammenfassende Schluss-

[1]) H. Brunn, Probleme in der Geschichte der Vasemalerei. Abh. d. k. bayr. Akad. XII. Band.

charakteristik zugleich jener nationalsten Epoche der etruskischen Kunst, welche mit den letzten Monumenten dieser Gruppe factisch auch ihr Ende findet.

XI.

Die Grottengemälde von Corneto.

Wenn als Hauptunterschied gegen den nüchtern-prosaischen Realismus in den cäretaner Gemälden sich von der ersten Gruppe der Wandmalereien von Corneto, welche Brunn [1]) als „streng archaischen“ Anfang voranstellt, sagen lässt, dass die Energie der dortigen Ausdrucksweise sich gemildert und griechischer Einfluss, namentlich in der mehr idealen Stilisirung der Köpfe sich geltend gemacht hat, so ist doch darum weder das Individualisiren bei der Wiedergabe der menschlichen Gestalten von dem etruskischen Maler aufgegeben worden, noch sind sonst die Vorzüge und die Mängel der nationalen Grundrichtung irgendwie verleugnet. Mag daher den bäurisch plumpen Figuren des cäretaner Gemäldes gegenüber eine grössere Prompt-

[1]) cf. Brunn, Annali dell' Inst. 1866, p. 424 sgg. Diese streng archaische Gruppe stellt nach dieses Gelehrten überzeugender Darlegung die erste Grotta del morto, cf. Mon. dell' Inst. II, t. 2, die zweite Grotta degli iscrizioni, cf. Mus. Gregor. I, t. 103, die dritte Grotta del barone, cf. Mus. ibidem, t. 100, die vierte Grotta degli vasi depinti, Mon. d. I. IX, t. 13, die fünfte Grotta del vecchio, ibidem t. 14. dar. Der Gegenstand der Schilderung weicht, wie gesagt, nicht von den gewöhnlichen Darstellungen auf den Grabcippi ab. Todtenausstellung mit Frauen, Tanzende als Andeutung des Todtenspieles in Grotta del morto; auch die Architekturform aller dieser Grotten ist als national etruskisch zu beachten, namentlich in der Behandlung der gemalten Dachunterstützung. Am meisten realistisch ist hier der Dachstuhl in der G. dei vasi depinti, Mon. d. I. IX, t. 13.

Grotta del Morto.

heit und Eleganz in der Zeichnung bei dem Grotta del Morto-Bilde dem griechischen Einflusse zu danken sein,[1]) trotz der Accommodation auch in der Gesichtsbildung z. B. kommt der Maler über die porträtsmässige Behandlung der Züge nicht hinaus,[2]) ja das Haar, welches in der griechischen Kunst bis in späte Zeit hinein nur typisch stilisirt erscheint, ist hier bei den Figuren in solch lose Locken gelegt, wie sie erst die lysippischen Kunstwerke bei den Griechen aufweisen. Einen anderen Fortschritt, welcher die reichere und mehr zusammenhängende Composition anlangt, hat dann die Darstellung in dem Iscrizioni-[3]) und Vasi depinti-Grabe dem Eindrucke griechischer Vasenbilder zweifelsohne zu verdanken. Gegen das frühere Leere und Lockere der Schilderung tritt hier der Versuch hervor, die Figuren näher aneinander zu rücken, so dass sie sich fast decken, und auch ihnen selbst durch

Grotte degli Iscrizioni dei Vasi depinti.

---

[1]) cf. Mon. d. I. II, t. 2. Wie die reine Profilansicht der Gestalten auf dem cäretaner Gemälde aufgegeben worden ist und mehr auf Leben und Bewegung geachtet wird, to treten dieselben hier auch nicht mehr mit beiden Sohlen auf, sondern sind auf der Fussspitze schwebend gegeben.

[2]) Es liegt dabei nicht die Möglichkeit ausgeschlossen, dass wir die versuchten Bildnisse der Verwandten vor uns haben. Ist doch der Name des Verstorbenen und der eines der Jünglinge in Ueberschrift beigegeben worden.

[3]) cf. Mus. Gregor. Etrusc. I, t. 103. — Der Anlass weiter zu gehen lag weniger in einem fortgeschrittenen Können, als darin, eine reichere Darstellung zu geben. So wird das gewöhnliche Sujet hier durch die Bereitung eines Leichenmahles (eine Reihe von Figuren, welche Trinkgeschirr forttragen, Herrichtung der Sitze für das Mahl) und daran sich anschliessende hippische und gymnische Spiele belebt.

reicheren Schmuck[1]) und naturgemässere Bewegung einen rhythmischeren Zusammenhang zu geben. Wie aber andererseits bei dem offenbaren Bestreben, die Bewegung der Gestalten auch mit ihrer Gewandung in Zusammenhang zu bringen, die typische Formulirung des letzteren doch wieder ohne Rücksicht darauf erscheint, vielmehr ein übertriebener Einfluss des Griechischen vorliegt, welcher die Bedeutung der Stilisirung dem etruskischen Maler nicht klar zu machen vermochte, so ist auch in den Gesichtsformen trotz aller Annäherung an den griechischen Typus der Racezug geblieben, ja ein gewisser Liebreiz tritt in der Zeichnung des Mundes[2]) bei den Frauenfiguren hinzu, der um so mehr der selbstständigen Naturbeobachtung des letzteren wird zugeschrieben werden müssen, als nur ein sinnliches Verlangen in der Art, wie er leicht geöffnet wird, liegt.[3])

---

[1]) Mon. dell' Inst. IX, t. 13. Auch auf die Bäume dehnt sich dieses Voller- und Reicher-Werden aus; Binden, Kränze, ja Gewandstücke hängen daran.

[2]) Das „os adaperire und dentis ostendere“, was als ein Kunstfortschritt Polygnotos' bei Plin. N. H. 35, 58 gerühmt wird, hat jedenfalls einem anderen Ethos, als der hier geschilderten Stimmung zum Ausdruck gedient. Vgl. Mon. d. I. VIII, t. v. Ann. 1864, p. 183 sgg. (Conze.)

[3]) So bei dem lagernden Paare auf t. 14 l. c. Der Mann, in der Blüthe der Jahre sich befindend, hält in der Linken die grosse Trinkschale, während er die Rechte mit einer liebkosenden Geberde gegen das Kinn der neben ihm sitzenden Frau ausstreckt. Diese macht eine abwehrende Bewegung, indem sie ihm mit ihrer Rechten einen Kranz entgegenhält. Das am Fusse des Bettes sitzende Mädchen dagegen mit einem nackten Knaben auf dem Schoosse, der es ansieht und seinen rechten Arm ihm um die Schultern legt, soll bei der keuschen Unmittelbarkeit der Gruppe

Bedeutender, als die genauere Betrachtung es ergibt, scheint fernerhin der Fortschritt des Malers der Grotta del Barone zu sein. Die feine Durchbildung in der Gewandung der Frauengestalten zumal ruft hier den zierlichen Archaismus in der Junodarstellung auf dem münchener Candelaber in die Erinnerung zurück. Aber einmal sind es lauter ruhig dastehende Figuren, an denen sich diese Vorzüge der Zeichnung bemerken lassen (und momentanen Stillstand zu copiren war ja dem Naturabschreiben der Etrusker von jeher am besten gelungen), andererseits ist von einer Lösung dieses archaischen Rhythmus, welche zu charakteristischer Bewegung führte, hier wie auch früher noch nirgends die Rede.[1] In dieselbe streng archaische Gruppe auch die Grotta del Vecchio[2] noch mit einzuschliessen, darf aber schliesslich weder die gewisse Zierlichkeit verhindern, mit der eine feinere Hand das ornamentale Detail in dem Gemälde dieses Grabes ausgeführt hat, noch der geradezu materialistische Zug in der gesteigerten Lebensfreude des geschilderten Alten und seiner Gefährtin verbieten.[3] Denn obwohl

Grotta del Barone.

Grotta del Vecchio.

---

wohl nur Bruder und Schwester vorstellen. Auch „der treue Hund unter dem Lager" der Eltern lässt die eigenthümliche Gefühlsrichtung der etruskischen Malerei trotz der archaischen Grenzen erkennen. cf. Helbig, Annali 1870, p. 42 sgg.

[1]) cf. Mus. Gregor. Etrusc., t. 100.

[2]) Mon. dell. Inst. IX, t. 14. Nur das Gemälde dem Eingang gegenüber ist erhalten.

[3]) Wieder stellt das Sujet einen alten Mann dar, dem ein Mädchen auf demselben Lager sitzend eine *ὑποθυμίς* reicht. Doch tritt hier die grössere Kraft der Charakteristik in der frenetischen Freude hervor, die sich in den Gesichtszügen des

die Strenge des Archaismus in diesem Bilde schon gelockert dadurch erscheinen mag, ist trotzdem noch kein principieller Gegensatz zu den vorhergehenden Gemälden gegeben, wie solchen durch eine lebhaftere Färbung und freiere Zeichnung die zweite [1]) cornetaner Serie aufweist.

So mögen Anklänge an das Hölzerne in den Bewegungen bei den Figuren der bisherigen Darstellungen auch in dem Wandgemälde der Grotta delle Bighe [2]) sich immerhin wiederfinden; ganz anders ist nicht nur das Charakteristische der Füssebildung hier vom Maler verstanden, bei den Gestalten der Schmausenden tritt sogar das entgegen, was in der griechischen Kunst erst ein Zeichen wiederum späterer Zeit sein würde: die Beine sind in der Verkürzung gegeben, eine

Grotta delle Bighe.

alten tarquiniensischen Roué's widerspiegelt, wie auch das Mädchen weit entfernt von der eleganten Sprödigkeit der Lagergenossin in dem Vasi depinti-Gemälde gegeben ist. — Die Hausthierliebe der Etrusker spricht sich wiederum in den trefflich individualisirten Hühnern unter dem Bette aus. Vgl. Annali 1870, p. 42 sgg.

[1]) Ich folge, die Streitfrage wegen der historischen Stellung des Citaredo-Grabes bei Seite lassend, der Brunn'schen Eintheilung der folgenden cornetaner Gemälde, wonach die Serie also erscheint: 1) Grotta delle Bighe, cf. Mus. Gregor. I, t. 101. 2) Grotta del citaredo, Mon. dell' Inst. X, t. 6. 3) Grotta del triclinio, ibidem I, t. 32. 4) Grotta Querciola, ibidem t. 33.

[2]) Mus. Gregor. Etrusc. I, t. 101. Das Sujet ist das gleiche bekannte. Nur ist hier zum ersten Male ein kleines Büffet mit schwarzfigurigen Vasen des Décadence-Stils darauf gegeben, was das Gemälde an und für sich nicht in frühe Zeit zu verweisen gestattet. Die Todtenspiele dabei sind durch ihren Reichthum der Darstellung auch nach antiquarischer Seite hin interessant. Lebendige Motive gibt namentlich das Anschirren der Rosse bei dem Wagenrennen.

künstlerische Errungenschaft, welche der Maler eben nur seinem getreuen Copiren der Wirklichkeit wieder zu verdanken hat. Reichere Motive bei den Tänzern und Wettkämpfern zeigen übrigens auch sonst in dem Bilde, dass der Blick des Künstlers vielseitiger das Leben beobachtet hat. Ja das allzu realistische Eingehen auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen hat sogar der Gesammtauffassung geschadet, indem wir auf solche Weise zwar eine Fülle reicher Motive, dadurch aber, dass nirgends ein Centrum hervorgehoben wird, auch keine eigentliche Composition vor uns sehen. Einen gleichen Fortschritt in naturalistischer Richtung gibt dann der physiologische Ausdruck in einigen Figuren des Citaredo-Gemäldes kund, wo namentlich die Anspannung und Aufmerksamkeit im Gemüthe durch die aufgeblasenen Backen und heraufgezogenen Augenbrauen des Flötenspielers in überraschender Vollendung wiedergegeben ist.[1])

Grotta del Citaredo.

Und dieselbe Freude an der Wirklichkeit, welche der Zeichnung der Bäume in der Grotta del Triclinio eine eingehendere Sorgfalt widmet,[2]) dieselben als verschiedene Species charakterisirt, Epheu an ihrem Stamme sich emporschlingen lässt und die Zweige mit Blüthen und Vögeln belebt, ja die die Decke des ganzen Grabes endlich als eine einzige Blätterlaube[3])

Grotta del Triclinio.

[1]) cf. Annali d. Inst. 1863, t. XI. cf. Mon. d. Inst. XI, 4. 6.

[2]) Mon. d. Inst. I, t. 31 (Architektur), t. 32. Ausserdem sind die Zweige mit Tunien geschmückt. Ebenso fehlt als Hausthier eine Art Wiesel nicht, der schon auf dem vejenter Gemälde hinter dem einen Reiter auf dem Pferde erscheint.

[3]) Die Stützen auf dem Dache sind mit solchen vegetabilischen Ornamenten verdeckt gemalt.

den Abschluss bilden lässt, sie ist es auch, die dem Schmucke der weiblichen Gestalten zumal — wie bei dem durchsichtigen Florrocke[1]) der Castagnettentänzerin, den Blätterkränzen auf den losen Locken, statt des früheren steifen Tutulus oder der stofflichen Binden — eine selbstständige Bedeutung gibt, welche diese Kunst mehr und mehr zu dem Wesen griechischer Formauffassung in Gegensatz bringt. Denn wenn die Priorität des altgriechischen Stiles diesen Malereien gegenüber gerade darin besteht, dass bei dem idealen Charakter seiner Gebilde ein jedes aus einem Geist und einer Idee herausgeschaffen erscheint, und in diesem Streben, die Hauptsache überall zu geben, auch nur Ein Motiv die ganze Figur beherrscht, wird dadurch, dass er sich mühsam realistisch die Einzelformen zusammensucht, bei dem etruskischen Maler die Sache durch ein Motiv oft mehr verwirrt, als erklärt. Mögen daher auch in dieser Beziehung von dem Verfertiger des Gemäldes in dem Querciola-Grabe einige Fortschritte gemacht worden sein, die plastische Grundlage in den Figuren hier einfacher behandelt, mehr körperlich herausgearbeitet und feiner gegliedert dieselben auch erscheinen, der Schwung der griechischen Linienführung

Grotta Querciola.

[1]) cf. Mon. dell' Inst. I, t. 32. Dass es ein solcher sein soll, sieht man aus seinen lockeren Falten. Der Wechsel in der Darstellung der Gewänder zeigt überhaupt eine vorgeschrittenere Tendenz. Freilich zeigt sich in den Ueberwürfen noch das bekannte System der künstlichen Falten, aber nicht nur wird dieses mit grösserer Mannigfaltigkeit angewandt, auch die Stoffe werden deutlich als durchsichtige und festere Gewebe unterschieden und in dem entsprechende Massen und Bauschungen gesondert.



ist trotzdem nicht nur nicht erreicht, das Malerische tritt unvermittelt sogar in einen merklichen Gegensatz dazu.

Immerhin lassen sich die besprochenen Wandgemäldegruppen als einem relativen Blüthearchaismus der etruskischen Kunst zum Ausdrucke dienend betrachten. Eine getrübtere Mischung und entschiedenen Niedergang stellen dagegen die drei chiusiner Gräber in ihren Gemälden dar, von denen dasjenige der Tomba Ciaja [1]) gleichsam den Uebergang von der vorigen Gruppe bildet.

Tomba Ciaja.

Der griechische Einfluss hat in diesem Gemälde offenbar noch intensiver gewirkt, [2]) den Gesammtcharakter modificirt und das nationale Element scharf beschnitten. Allein wenn dasselbe sich auch von dem Stile in dem Bilde des folgenden „1833"er Grabes [3]) sagen lässt, auch hier die frühere Herbigkeit vollständig überwunden und eine grössere Freiheit [4]) in der Gesammtauffassung erscheint, so legt dieses Gemälde doch andererseits deutlich dar, warum diese Ungebunden-

Tomba dell' anno 1833.

---

[1]) Es sind die 1) Tomba Ciaja cf. Mon. dell' Inst. V, t. 17, 2) Tomba dell' anno 1833, ibidem t. 32, 3) Tomba di François ibidem t. 14, 16.

[2]) In der Einfachheit der Behandlung. So treten hier z. B. die Gewänder, die bisher noch in künstliche Falten gelegt wurden, als einfach gegliederte Massen auf. Auch in den Bewegungen der Figuren herrscht grössere Freiheit. Das Ganze wirkt daher harmonischer und ruhiger.

[3]) Mon. d. Inst. t. 32.

[4]) Das Auge bei den Figuren ist z. B. nicht mehr das archaisch mandelförmige, sondern profilartig gestellt: dadurch erst wird ein eigentlich geistiger Ausdruck möglich.

heit einen weniger anziehenden Eindruck macht. Der lockere und losere Charakter der Zeichnung ist mit dem Verluste der ehemaligen grösseren Präcision und Klarheit erreicht [1]): eine laxe und flaue Behandlung tritt daher an Stelle des früheren rhythmischen Verständnisses der menschlichen und Thierbildungen ein und, wie der Maler trotz aller äusseren Fortschritte doch immer noch auf dem Boden des archaischen Stils sich bewegt, so ergibt sich eben nur ein Mischstil für ihn als Resultat, in welchem die Anklänge zu freierer Kunst zwar nicht fehlen, der innere Geist dagegen gebunden erscheint.

Tomba di François.

Ist endlich auch in dem Gemälde des François-Grabes die Wirkung griechischen Einflusses nicht zu verkennen und daher auch hier kein reiner Stilcharakter erreicht worden, so tritt doch die eigentliche Natur des etruskischen Malers dabei deutlicher, als in den besseren cornetaner Bildern hervor [2]). Der Künstler ist

[1]) Vgl. das Gewand der Ballettänzerin mit dem entsprechenden an der Figur im Triclinio-Grabe (Mon. dell' Inst. I, t. 32). Aehnliches ward hier in der Wiedergabe des Stofflichen erstrebt, doch hat es nur zu einem laxen und flauen Eindruck geführt. Nüchtern ist auch die Zeichnung des Haares zu nennen. Ebenso fehlt den Gespannen das rhythmische Verständniss; ziegenbockartig sind die Sprünge der Pferde gegeben, derselben flauen Manier wegen.

[2]) cf. Mon. dell' Inst. V, t. 14, 16. Sachlich ist die Darstellung (Leichenspiele) wieder nicht verschieden. Doch ist das Detail interessanter und reicher; denn die grösste Aufmerksamkeit ist der Wirklichkeit zugewandt worden. Die Betonung des realistischen Elements machen namentlich die Faustkämpfer in ihrem derben Typus deutlich. Bei dem Wettrennen sind genau die „Hindernisse“ und die „moratores ludi“ wiedergegeben; auch die Bäume an der Bahn sind als Cypressen charakterisirt.

hier am meisten seinem eigenen Triebe gefolgt und diese Reaction gegen den fremden Einfluss hat nicht nur die grösstmöglichste Selbstständigkeit zum Ziele gehabt, die Erfrischung durch den etruskischen Realismus lässt den Decadencestil dieses Gemäldes sogar anziehender, als dieses bei den Bildern der vorhergehenden Gräber der Fall war, erscheinen.

Halten wir aber dieses Ergebniss fest, dass es die verschiedenen Eindrücke einer archaischen und die einer fortgeschrittenen Kunst sind, welche aus der Anschauung des Décadence-Gemäldestils als unvermittelt neben einander hergehend resultiren, so wird auch eine chronologische Fixirung ihr Befremdliches verlieren, welche den letzten dieser Monumente noch das III. Säculum vor unserer Zeitrechnung als Entstehungszeit zuzuweisen sich berechtigt glaubt.

XII.

Zeitbestimmung der Gemälde.

Die jüngsten cornetaner Gemälde stehen auf der stilistischen Stufe der rothfigurigen Vasen strenger Gattung. Die behaarte Brust und derbe Nackenbildung an den Faustkämpfern in der Darstellung des François-Grabes stellt dagegen realistische Züge dar, welche sich erst bei dem niedergeworfenen Kämpfer der pergamenischen Galliergruppe, — die um 200 u. Ztr. zu datiren sein wird — wiederfinden. Wenn nun z. B. auch archaische Spiegelbilder aus etruskischer Fabrik den Figuren der Darstellung einen Strahlenkranz [1]) geben,

[1]) cf. Gerhard, Etrusk. Spiegel, nr. 180 Eos den Kephalos raubend. Der freiere Archaismus erinnert an die letzten cornetaner

welcher notorisch nicht vor Alexander in der griechischen Kunst angewendet erscheint, so wird auch hier die Thatsache bestätigt, dass zwischen jenen Monumenten, welche wir nach Analogie der Datirung der griechischen Kunstwerke (wie die von den strengen rothfigurigen Vasen abhängigen cornetaner Gemälde) in das 5. Jahrhundert setzen müssen und jenen, die nicht älter, als das III. Säculum sein können, eine ununterbrochene Stileinheit besteht, eine Erscheinung, welche immerhin wie eine Lücke in der Kunstentwicklung angesehen werden dürfte in Anbetracht dessen, dass die loseste Freiheit es ist, welche dieser altgewordene Archaismus ohne weitere Vermittlung im Gefolge hat. Allein wenn es, wie schon erwähnt, Brunn's geistvollen Untersuchungen über die in Etrurien gefundenen griechischen Vasen gelungen ist, aus inneren, aus Kunst und Schrift hergenommenen, Gründen sowohl

---

Gemälde. Hier ist also kein sonderlicher Anlass gegeben, an Archaismus im griechischen Sinne zu denken. Uebrigens ist auch nur ein Zehntel der gefundenen Spiegel archaisch, bei deren Mehrzahl die Frage offen bleibt, ob sie scheinbar oder wirklich alterthümlich sind. Auf die Darstellungen darauf hat der Gebrauch Einfluss gehabt (viel Frauenscenen); während aber in den ältesten Spiegeln noch etwas von Dämonologie in orientalisch etruskischer Typik vorkommt, fangen auf den jüngeren die griechischen Mythen zu überwiegen an. — Die Stilistik weist auf archaisch-griechische Vasenbilder, erinnert aber auch zugleich an etruskische Wandgemälde. cf. 363. 289 wie die strengeren Wandgemälde; 44 an die mittleren cornetanischen erinnernd; 80 ff. Daneben tritt in der Typik des Epheukranzes, welcher den Rand von 363 schmückt, im Gegensatz zur archaisch-griechischen Zeichnung des Spiegelbildes, die etruskisch-realistische Behandlung auf überraschende Weise hervor.

als auch aus äusseren Erwägungen zu beweisen, dass die Hauptmasse derselben nicht aus dem V., sondern als Ausfuhrnachahmungen aus dem III. und II. Säculum u. Ztr. stammt,[1]) so ist einestheils das von den rothfigurigen Vasen hergeleitete Datum für die cornetaner Gemälde nicht mehr bindend, anderntheils ist ja gerade mit der Schilderung jenes matter und flauer werdenden Archaismus in den chiusiner Bildern, welcher sich zuletzt zwar durch die realistische nationale Charakteristik erfrischt, damit aber auch den Rest von künstlerischer Stilisirung der Griechen aufgibt, der Versuch von uns gemacht worden —, jene dem vollständigen Hellenismus der etruskischen Kunstbestrebungen unmittelbar vorausgehende Zeit auf naturgemässere Weise zu begründen.

Etrurien hat ähnlich wie Rom lange an den alten Traditionen festgehalten. Sollen daher auch die Beziehungen zu Griechenland in keiner Periode geleugnet werden, so hatte doch die Reaction der einheimischen Kunstelemente im Beginn dieser zweiten Epoche zu einer gewissen Selbstständigkeit geführt, wie die cäritische Denkmälergruppe deutlich beweist. Erst als der Hellenismus, nachdem er seine civilisatorische Kraft in Asien, Aegypten und am Pontos geübt, nun auch mit aller Macht sich auf den Westen warf und die ganze italienische Kultur dadurch eine radicale Umwandlung erfuhr, ward auch die etruskische Kunst wesentlich modificirt. Dieser Kampf zwischen Archaismus und

---

[1]) H. Brunn in „Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei“. Abh. d. k. bayr. Akad. XII. Band.

frei-griechischen Stilformen möchte bald nach 300 zu setzen sein. Bis zu diesem Zeitpunkte musste sich der „gute“ Archaismus der etruskischen Kunst dann in seinen eigenen Geleisen bewegt haben, der nur nach und nach seinen besseren Charakter verliert und deshalb den Wunsch nach einem gereinigteren Stile zur Consequenz haben musste. Was war daher natürlicher, als dass die griechische Kunst, welche damals ihre Entwicklung schon abgeschlossen hatte, sich dem örtlichen Geschmacke der etruskischen Städte accommodirte, das alte Capital in den Handelsbeziehungen zu verwerthen begann und damit den „nachahmenden Stil“ in die etruskische Malerei und Plastik einführte. Allein wenn auf diese Weise auch der italienische Archaismus noch an den genannten importirten Vasen eine Art Anknüpfung fand, der damalige Gräcismus wirkte daneben doch zu mächtig, als dass die Zwischenstufen, welche von da zu Phidias' Kunst und über die des Praxiteles zu dem Diadochenstil führen, nicht hätten übersprungen werden müssen. Das Resultat ist vielmehr, dass die von Cato als die wahre nationale gepriesene Zeit mit dem Jahre 200 in den letzten Zügen liegt, und ein Umschwung sich auch in dem einen dritten Jahrhundert für die etruskische Kunst vollzogen hat, der den vollständigen Sieg der hellenistischen Stilformen im Geleite führt.

Hört damit die etruskische Kunstentwicklung eigentlich auf eine nationale und damit uns speciell interessirende Kulturform zu sein, so sind es doch nicht nur dieselben einheimischen Reactionen, welche auch in

dieser dritten Epoche ein — wenn auch nur beschränktes — Kunstgebiet sich frei zu halten wissen, Erfindung auch und Ausführung bei der entschieden präcisirenden Kunst der Etrusker stellt gewisse Merkmale dar, welche nur aus der nationalen Grundrichtung dieses Volkes zu erklären sind.

XIII.

Die hellenistische Epoche.

Wenn auch in den Gegenständen bei den Kunstwerken der vorhergehenden nationalen Epoche eine gewisse Beständigkeit geherrscht hatte und nirgends ein sicheres Beispiel von Figuren der griechischen Mythologie sich in den Gemälden oder Sarkophagreliefs vorfand, so nehmen dafür in dieser hellenistischen Periode Gestalten aus der griechischen Unterweltssage die Hauptstellen in den Grottenbildern ein, wie fernerhin auch Scenen aus den hellenischen Heroenmythen nicht fehlen.[1]) Interessant ist nun bei einem Wandgemälde in einer Grotte auf dem Boden des alten Volsinii den etruskischen Maler sich dem importirten Stoffe gegenüber auf solche Weise zu entschädigen zu sehen, dass er die Darstellung in zwei Hälften theilt, von denen die eine für die mythologische Unterweltsscene bestimmt ist,

Orvieto.

---

[1]) Eine bestimmte Reihenfolge unter den Gemälden dieser Epoche zu bestimmen erschwert, ebenso wie früher, die eigenthümliche Bedingung durch Local und Individualität, wonach das eine mehr griechisch, das andere nationaler erscheint. Mehr nach letzterer Seite neigen: 1. eines im Orvietanischen, public. v. „Conestabile, Pitture d'Orvieto“, 2. in Vulci, cf. Mon. dell' Inst. II, t. 31, 32; 3. ibidem, t. 53, 54; 4. in Corneto, cf. Mon. d. Inst. IX, t. 14, 15.

während die andere die Vorbereitung zum Todtenmahle in echt realistischer Auffassung zeigt. Sprechen so die allgemeineren, geklärten Typen in der Göttergruppe einerseits eine ideale Auffassung, d. h. das fremde Muster aus, so ist auf der anderen Seite absichtlich jede Spur von Noblesse an den Physiognomien der gewöhnlichen Menschen vermieden, welche in ihrer untergeordneten Stellung mit derber Charakteristik wiedergegeben sind.[1]) Trotzdem sind aber nicht zwei verschiedene Hände in der realistischen und der idealeren Bildhälfte anzunehmen. Der etruskische Maler gab sich nur national auf der einen, gewöhnlichen, und ideal auf der anderen, vornehmeren Seite. Denn ein solcher Dualismus ist in seiner Natur tief begründet, und aus solcher Erscheinung lässt es sich auch in naturgemässer Folgerung begründen, warum die nationale Kunstrichtung der Etrusker, als sie in der gräcisirenden Kunstmode ihrer Aristokraten keinen Platz und keine Beschäftigung mehr

[1]) cf. Conestabile, Pitture murali d'Orvieto. — Die Theilung durch eine Scheidewand hat diese Gliederung ermöglicht. Beim Eingang L. beginnt die Speisekammer oder der Fleischerladen. Ein Mann, mit einem Schurzfell versehen, bereitet darin Fleisch zu. Vier Tische ohne die dazu gehörigen Lager folgen. Ein Diener reibt einen Brei: wir sind in dem Anrichteraume. Die Tische sollen nur präparirt werden, um dann mit ihrer Auflage — wie schon bei Homer — den Gästen vorgesetzt zu werden. Der Speisekammer gegenüber zeigt sich ein Herd; ein daran Beschäftigter hält sich die Hand vor das Gesicht, um sich gegen den Feuerschein zu schützen. Dann folgt der Uebergang zum Hades. Ein Gespann mit Dämon und Cornicen, auf Lagern ruhende Paare, um deren Gestalten — das Wesenlose der Verstorbenen andeutend — sich Wellenlinien ziehen, endlich als Fragmente die thronenden Figuren von Hades und Proserpina.

fand, sich auf plebejische Stoffe beschränkte und nur in municipalen Zuständen noch ein Dasein fristen konnte.

Corneto. Unter diesem Gesichtspunkte verdienen die Gemälde zweier tarquiniensischer Grottengräber ein besonderes Interesse, welche in einer mit Rücksicht auf die Localität gewählten compendiarischen Ausdrucksweise eine Abschiedsscene und funebrale Gebräuche (Processionen), mithin Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben uns bewahren.[1]) Allein wie roh und alles stilistischen Gefühls beraubt die Zeichnung auch sein möge (wozu in dem zweiten Grabe[2]) namentlich der Wellenfries mit den Delphinen und Palmetten in entschiedenem Gegensatz steht, in welchem das stricte architektonische Gesetz der griechischen Kunst *noch* herrscht), so blickt doch durch diese Lineamente dasselbe Wahrheitsstudium durch, das auch der früheren Epoche der etruskischen Kunst ihr nationales Gepräge gab und welches ausschliesslich nur von dem Rechenschaft zu geben suchte, was als charakteristisch in dem individuell Gegebenen erscheint. Unterdrückt von der noblen Kunst bot sich für diese nationalen Bestrebungen in Tarquinii und ähnlichen zu municipaler Bedeutungslosigkeit herabgesunkenen Städten wohl eine Art Re-

---

[1]) cf. Annali dell' Inst. 1866, t. d'agg. W. Zwischen zwei Charonten reichen sich zwei Männer (Vater und Sohn) zum Abschied die Hände.

[2]) Mon. dell' Inst. VIII, t. 36. Processionsscene mit geflügelten Dämonen darunter; eine Magistratsperson von Liktoren, Trompetern und anderem Gefolge begleitet. Anordnung wie Tracht der geschilderten entsprach gewiss der nüchternen Wahrheit des gewöhnlichen Lebens.

fugium, in denen sie — wiewohl in engbegrenzter Domäne — als provinziale Kunst Einfluss zu üben fortfuhren. Letzteres beweist aber vor Allem eine kleine Porträtfigur,[1]) welche schon in Rücksicht darauf, dass sie aus Marmor gearbeitet ist, erst gegen den Anfang des römischen Kaiserthums zu datiren sein wird.[2]) Wie das Ganze der Statuette einen plumpen, fast tölpelhaften Eindruck macht, so liegt die Rohheit doch vielmehr in der Auffassung, als in der Hand. Denn diese bezweckte durchaus die Wiedergabe einer Individualität, welche sich niemals in griechischen Arbeiten wiederfindet, und auch im Stile selbst daher sich frei von jedem hellenischen Einflusse zeigt.

Die Rutilia.

Daher glaubten denn auch die Finder dieses kleinen Kunstwerkes zuerst eine Arbeit mittelalterlicher Zeit vor dem Wiederaufleben der Künste vor sich zu sehen.

Etruskischer Stil und die toskanische Kunst.

Diese Verwandtschaft zugegeben, sollte das merkwürdige Phänomen nicht die Ansicht unterstützen helfen, dass der Geist der municipalen Kunst der Etrusker es gewesen ist, welcher, nachdem er sich im Verborgenen bis zum Untergang der antiken Kultur erhalten, von da an als Basis einer neuen Entwicklung

[1]) cf. Annali, 1861, t. d'agg. Inst., eine Frau im vorgerückteren Alter darstellend. Ob Priesterin, wegen der Ehrenkrone? Die Inschrift „Rutilia“ auf der Basis erklärt weiter nichts. Die Proportionen sind falsch und schwer, in Haltung und Geberde fehlt jede Anmuth. Das Gefühl ist übermässig breit und zeigt alles Andere, als Geist und Verstand. Die Rohheit liegt aber schon in der Intention.

[2]) Die Inschrift ist lateinisch und die Buchstaben zeigen kein hohes Alter, sind eher nach als vor den Beginn des Imperiums zu setzen.

diente, welche ihre Vollendung auch wieder erst einem erneuten, wenn auch gemässigteren Einflusse der antiken griechisch-römischen Kunst verdankte?

Abgesehen von einzelnen Beziehungspunkten, so liegen die einfachen Tendenzen des Kunstschaffens ja vor Augen, principielle Eigenschaften des letzteren mit einem Wort, welche, wie sie der etruskischen nationalen Kunst als Bedingniss zu eigen gewesen, auch in der Malerei und Plastik der toskanischen Geschichte als deutlich einzusehender Wille sich nachweisen lassen kann. Der „Individualismus" ist, wie wir gesehen haben, diese principielle Grundrichtung in der etruskischen Kunst, zu welcher nur das christliche Empfinden des Mittelalters hinzutreten musste, um als „Realismus" in der toskanischen Aera zu erneuter Geltung zu gelangen.[1])

XIV.

Nicht jedoch diese Perspective von dem Höhepunkte der florentinischen Kunst bis in die frühesten Anfänge etrurischer Stilbemühungen hinein zu ziehen, kann hier noch meine Aufgabe sein, nur die gleich wichtige wesentliche Verwandtschaft der etruskischen Kunst mit der der übrigen Kulturvölker Italiens möge

---

[1]) Auch gewisse Sagen kann man vom Alterthum bis in's Mittelalter hinein verfolgen, wo sie sich als italische Volkslegenden fortsetzen. Interessant ist es in dieser Beziehung Geryon eine Ausnahmestellung in dem Tomba dell' orco-Gemälde einnehmen zu sehen, wie später auch Dante dieser zum Gespenst gewordenen mythischen Figur eine besondere Rolle im Inferno zuweist. Vgl. Div. Com. Inf. XVII, 97, 133; XVIII, 20; Purg. XXVII, 23.

mir mit einem kurzen Ueberblick der betreffenden Monumente noch zu betonen gestattet sein. Fangen wir hier mit dem Nachbarstaate Etruriens, mit Umbrien an, so zeigt der sogenannte „Mars“ von Todi,[1]) dass bis jetzt die Kunst dieser beiden Staaten nicht zu unterscheiden sei. Funde aus pränestinischen Gräbern[2]) führen dann in die Epoche des decorativen Stiles zurück, in welcher sich der fremde Import gleichmässig über das älteste Italien verbreitete. Auch hier lässt sich daher kein Gegensatz fixiren. Erst als Rom dieses Gebiet unterwarf und der directe Handelseinfluss Etruriens aufhörte, scheint, wie Spiegel und Cisten[3]) zeigen, Präneste mehr nach dem Süden, der Küste von Campanien gewiesen zu sein.

Umbrien.

Auch was man im Volskerlande an archaischen Kunstgegenständen entdeckt hat, charakterisirt diese Landschaft als mit Etrurien in derselben altitalischen

Volsker.

---

[1]) cf. Mus. Greg. Etrusc. I, t. 44. Die etruskische Verwandtschaft lässt sich mit einem Worte durch den Mangel an Einheitlichkeit des Stils bezeichnen. Der echt etruskische „Arringatore“ steht hierin mit ihm auf einer Stufe. Wie die organische Fügung der Glieder beim ersteren Bronzebilde fehlt, so wird auch bei der Toga der Rednerfigur weder auf die Natur des Stoffes selbst, noch auf den darunter verborgenen Körper die nöthige Rechnung getragen und so bei beiden Bildwerken der Gesammteindruck zerstört.

[2]) cf. Mon dell' Inst. X, t. 31. cf. VIII, t. 26. Annal. 1866, t. d'agg. G. H.

[3]) Es gibt nur solche in Präneste, unter denen keine von archaischem Charakter bekannt geworden. Die meisten gehören dem III. Säculum an, einige sind nach der Paläographie der Inschriften in die Zeit des 2. punischen Krieges zu setzen, eine andere Reihe trägt schon lateinische Inscriptionen.

Kunstprovinz liegend.[1]) Eine Reihe von Terracottafiguren feineren Stiles entfernt sich dann wieder zwar von dem etruskischen Kunstcharakter, gibt aber doch weniger einen Gegensatz, als nur den abweichenden Dialekt zu erkennen.

Campanien. Dass aber Campanien eine Zeit lang unter etruskischer Herrschaft gestanden, zeigt nicht nur, was man an Bronzen in Gräbern[2]) bei Capova gefunden hat, auch die samnitische Epoche wird sich noch in diese etwas bäurisch-derben Kunstgegenstände zu theilen haben. Dass nun die samnitische Kultur mit der Unterwerfung Campaniens durch die Römer daselbst nicht aufhörte, sondern theils samnitisch, theils von griechischem Einflusse abhängig blieb, zeigt eine Reihe von Wandgemälden aus Capua und Nola,[3])

[1]) cf. Carnoni, „Bassirilievi Volsci". Terrakottareliefs aus Velletri in einer eigenthümlichen rundlichen Behandlung. Man sieht, dass Holzformen dabei benutzt worden sind. In den Gegenständen weichen sie nicht von den etruskischen Sujets ab. (Wagenrennen, Gastmahl, Gespanne.)

[2]) cf. Minervini, „Monumenti di bronzo" sgg. t. a. b. Mon. dell' Inst. V, t. 25. Was stilisirt ist, erinnert in diesen Arbeiten an die Etrusker; der Mangel davon ist allgemein italisch. So ist in den kleinen plastischen Gruppen der Archaismus mit einer gewissen Unbeholfenheit festgehalten worden bei der plastischen Rhythmik, während die gravirten Compositionen vorgerückteren Stiles erscheinen. — Thierkämpfe, athletische Uebungen, Wagenrennen, wobei die Rosse namentlich sehr lax behandelt sind.

[3]) cf. Minervini, Bullettino Napolitano, N. S. II, t. 10 sgg. Wandgemälde aus Capua; cf. Archäol. Ztg. 1850, t. 40 (Fragment aus Nola). Damit ist zu vergleichen, was Riccio in seinen „Notizen über die Ausgrabungen in Capua", t. 11, 12 über daselbst gefundene Terrakottareliefs mittheilt. — Aus gewisser Praxis heraus ohne tieferes Studium geben diese Darstellungen auch nur

welche dem etruskischen Stile gegenüber sich wohl vielfach freier oder laxer, in der realistischen Köpfezeichnung sich aber doch wieder in Verwandtschaft mit ihm zeigen.

Laxheit im Stil und eine prosaische, nüchterne Auffassung der Wirklichkeit sind aber endlich auch Bezüge, welche den lukanischen Kunstdialect mit der künstlerischen Sprache der Etrurier in verwandtschaftliche Verbindung bringen.[1]

Lukanien.

Von gemeinsamen Anfängen ausgehend, ist es daher auch so ziemlich das gleiche Ziel gewesen, welches alle italischen Stämme in ihren Kunstbestrebungen zu erreichen bemüht waren. Nicht eine Geistesform des Allgemeinen zu entdecken lag dabei auf ihrem Wege, sondern die getreue Charakteristik des Einzelnen, Individuellen hielt sie oft schon am Beginne ihrer künstlerischen Mühen auf, welche stets nur einem porträtmässigen Bilde der Wirklichkeit

---

das Leben, wie es ist, wenngleich sich diese prosaische Naturnachahmung nach und nach etwas abklärt. Der ausgeprägteren Kunstübung der Etrusker gegenüber haben sie dabei einen mehr handwerksmässigen Ductus in der Pinselführung.

[1]) cf. Mon. dell' Inst. VIII, t. 21. Gemälde und Paestum, an denen sich der provincielle Charakter schon äusserlich durch das Kostüm der dargestellten Figuren (Krieger aus dem Felde heimkehrend) erkennen lässt. cf. Annali 1865, t. N., wo die individuellen Köpfe grösser abgebildet sind. cf. Bullettino Nap. N. S., t. 47. Zwei Sarkophagnebenseiten. cf. Nicola, Memorie Napolitane 1812, Bullettino Nap. N. S. III, t. 10, 11 und Mon. dell' Inst. X, t. 55. — Die Durchbildung der Form lässt auch hier alles zu wünschen übrig. Der Mangel an Stilgefühl und die Unfähigkeit sich in die Forderungen des Raumes zu schicken, geben mit der Lebendigkeit des Gedankens und der Freude am Detail die immer nur zu wiederholenden Contraste.

gelten. Dass die Etrusker dabei in einen bewussten Gegensatz zur griechischen Kunstauffassung treten mussten und es thaten, haben wir bei Besprechung ihrer künstlerischen Reactionen gesehen. Allein je intensiver sich der hellenische Einfluss mit der sich höher entwickelnden Kunst geltend machte, um so grösser mussten auch die Contraste und Widersprüche werden, welche die Weigerung der Etrusker, dem griechischen Vorbilde zu folgen, zum Resultate hatten. Der etruskische Künstler hatte einestheils die Kraft verloren, sich dem fremden Einflusse zu entziehen, und war doch andererseits, sein Eigenstes zu leisten, nicht mächtig genug gewesen.

Dieses Eigenste ist meiner Ueberzeugung nach nun erst im toskanischen Mittelalter zum Durchbruch gelangt. Denn dass auch in dieser Aera der Bezug zur griechischen Antike kein tief innerlicher gewesen, lässt sich gerade bei Niccolò Pisano leicht erweisen. Die Hauptsache bildet dabei vielmehr, dass der toskanische Kunstgeist aus eigener Kraft zu seinem eingeborenen Ziele, der „allbezeichnenden Deutlichkeit in dem künstlerischen Spiegel des Seins und des Geschehens“ (Burckhardt) gelangte. Und diese Tendenz habe ich tief begründet in dem etruskischen Kunstcharakter bewiesen.

Vita

des

Johann Ludwig von Scheffler,

Sohn des königlich preussischen Generallieutenants Carl und von Manon von Scheffler, geborenen Roquette, ward ich am 13. November 1852 in der ehemaligen Bundesfestung Mainz geboren.

Nachdem ich das Zeugniss der Reife auf dem Gymnasium zu Altenburg erhalten, bezog ich Ostern 1872 — das Studium der Kunstgeschichte wählend — die Universität Heidelberg, welche ich darauf mit den betreffenden Hochschulen von Berlin, Jena und München im gleichen wissenschaftlichen Interesse vertauschte.

In Hinsicht des Reichthums der Anschauungsmittel hauptsächlich auf die Antike angewiesen und auch sonst von dem Gedanken geleitet, dass ein systematisches Studium der klassischen Kunstdenkmäler die nothwendige Grundlage für eine wissenschaftliche Behandlung der Kunstgeschichte bilden müsse, schloss ich mich als Student besonders jenen Professoren an, welche über den künstlerischen Theil der klassischen Alterthumskunde, die sogenannte „Archäologie“, in methodischer Weise docirten. So bin ich Schüler von B. Stark,

E. Curtius, Gaedechens und namentlich von H. Brunn gewesen, an deren betreffenden Seminarübungen ich mich auch mit selbstständigen Arbeiten betheiligt habe. Philologisch-historische Studien, die ich zur Vervollständigung meiner Kenntniss des Alterthums damit verband, haben mich ferner in die Collegien der Professoren Köchly, Haupt, Kirchhoff, Kiepert, Spengel, Halm und Bursian geführt, während ich den Herren Professoren Klopfleisch, Messmer, Hermann Grimm und Bernays belehrende Anregungen auf dem Gebiete der mittelalterlichen und neueren Kunst- und Kulturgeschichte verdanke. In dem Fache der Philosophie endlich habe ich Zeller, Eucken, Carrière und Prantl zu Lehrern gehabt, letzterem überdies durch Theilnahme an seinem philosophischen Seminar auf engere Weise verbunden.

So hatte ich nach der angegebenen Reihenfolge der Universitäten und Docenten meine Studien bis zum Sommersemester 1876 betrieben, als ein bösartiges Augenübel mich in das Privatleben zurück zu treten zwang. Wenn aber in dieser jahrelangen unfreiwilligen Musse meine wissenschaftlichen Interessen dennoch eine jeweilige Erfrischung durch einen unterbrochenen Besuch der Baseler Universität erfuhren, so habe ich dieses dem wohlwollenden Entgegenkommen der Herren Professoren Bernoulli, J. Burckhardt, Siebeck und F. Nietzsche zu danken, deren Schüler nicht in jüngeren gesunderen Jahren gewesen zu sein, ich stets als einen Verlust beklagen werde. Im Februar 1880 promovirte ich an letztgenannter Universität.

Für die Studien der darauf folgenden Jahre war mir durch Jakob Burckhardts massgebende Behandlung der italienischen Kunstgeschichte die bestimmte Richtung gewiesen. Ich suchte die von diesem Kunstgelehrten empfangenen Anregungen theils in einem längeren Aufenthalte in München (1880), theils auch auf italienischem Boden selbstständig zu verwerthen. Ein sechsmonatliches Studium der römischen Monumente an Ort und Stelle (1881) ist mir hierfür vor Allem fruchtbringend gewesen. Die Zwischenzeit der genannten Reisen habe ich stets im Hause meines Vaters, früher in Freiburg im Breisgau, im letzten Jahre bis heute in Altenburg zugebracht.

Inhalt.



